

B á r b a r o s :
Escritoras negras
norteamericanas

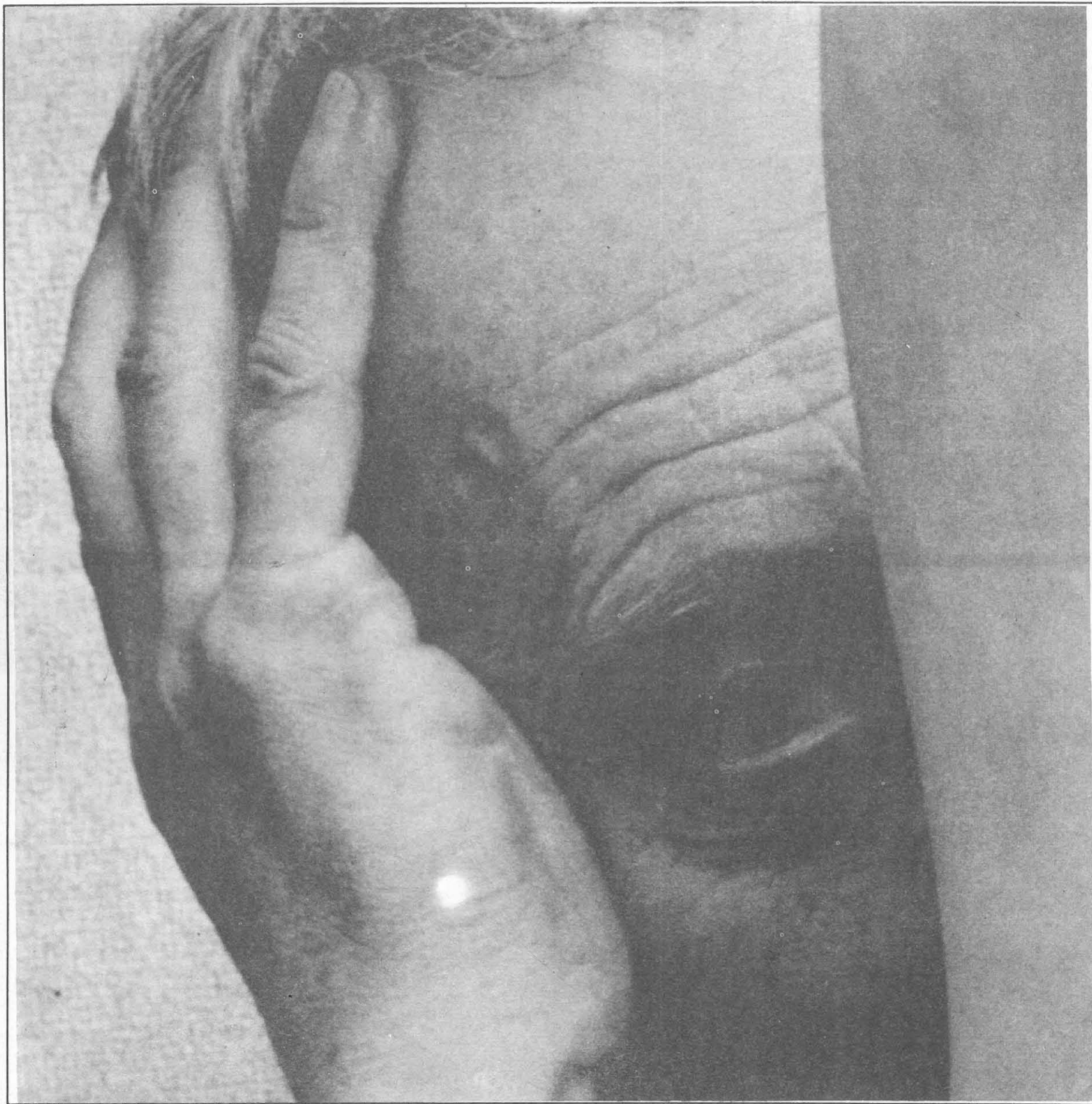
Revista mensual, Año IV, Nº 22

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge:
Entrevista a
Héctor Libertella

MARZO DE 1991 • A 35.000



Dossier: ENRIQUE PEZZONI: AL PIE DE LA LETRA

J. C. Martini Real / Alberto Girri / Ana María Barrenechea / Tamara Kamenszain / Silvia Molloy / Jorge Panesi / Josefina Ludmer / Luis Gusmán /  Daniel Link / y textos de Enrique Pezzoni.

• El libro del mes: Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica* • Anticipos: *Cocuyo*, de Severo Sarduy • Lecturas: *Cena familiar*, de Kazuo Ishiguro / La novela inconclusa de Georges Perec • Entrevista con Macedonio Fernández • Además: comentarios, novedades, investigaciones y todo sobre el mundo editorial.

El placer de la buena lectura

"La historia de Jeanne y Carlos, la voz de El cuaderno de viaje, la variedad de las historias narradas (desde fábulas orientales a Evangelios apócrifos) son prueba de un impresionante dominio del género: Patmos, la isla en la que Juan escribió —o recibió— el Apocalipsis, el sueño que es en sí mismo un sistema para soñar, la luz de la estrella que al llegar a la Tierra ya es literatura..."

"Ficción desbordante, historia enriquecida de versiones e invenciones, La noche anterior es una novela cautivante que prolonga o insinúa múltiples y diversas novelas posibles."

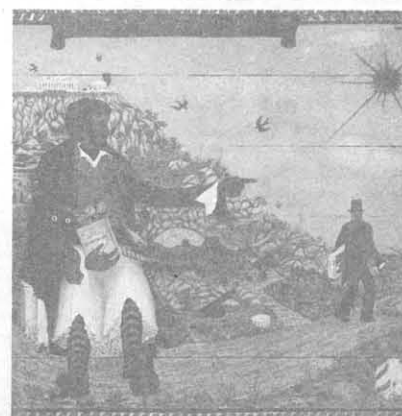
Martín Caparrós (1957) es periodista, traductor y docente universitario. Ha publicado ediciones críticas de dos obras de Voltaire, "El ingenuo" (1985) y "La filosofía de la Historia" (1990), y las novelas *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), *No velas a tus muertos* (1986) y *El tercer cuerpo* (1990).



Editorial Sudamericana S.A.

HUMBERTO I 531 * 1103 BUENOS AIRES * Rep. Argentina
TEL. 362-1467/2128/1222/1616 * Dirección Cablegráfica "LIBRECOL" *
Telex 25644 SUPLA AR * FAX: 54-1-362-7364

Martín Caparrós

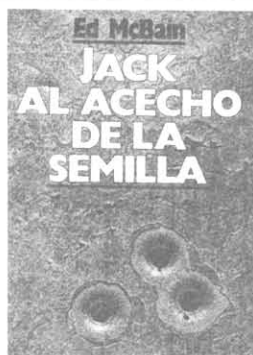


La noche anterior

Editorial Sudamericana
narrativas argentinas

NOVEDADES

**JACK AL
ACECHO
DE LA
SEMILLA
ED
MCBAIN**



En el prolongado número de novelas que integran la saga de Ed McBain pone al descubierto la vida del imaginario barrio de Isola en una innominada megalópolis perfectamente identificable con la ciudad de Nueva York. Isola corresponde a Manhattan del mismo modo que Calm's Point, Majesta y Riverhead equivalen a Staten Island, Greenwich Village y el Bronx. McBain no quiso utilizar los nombres reales de cada lugar para evitar inexactitudes en cuanto a reglamentos y procedimientos y a la vez para concederle una cierta libertad literaria en el tratamiento de la problemática urbana. Porque la ciudad juega un papel destacadísimo en las historias del Distrito 87.

**CAZA
MENOR
EMILI
TEIXIDOR
TIEMPOS
MODERNOS**



Novela iniciática sobre un paisaje y un tiempo míticos, la obra evoca la infancia del escritor en su pueblo natal durante la postguerra. Allí el personaje mantiene una morbosidad y tierna intimidad con los pájaros sobre el telón de fondo del miedo y los prejuicios provincianos en una tierra donde permanece viva una extraña leyenda de asesinos. Con su proverbial habilidad en el manejo del lenguaje, y no sin maliciosa ironía, Emili Teixidor conduce esta fábula llena de intriga por un bosque en ocasiones paradisíaco pero a menudo terrible, el bosque donde se esconde el emblema de la identidad.

**SIGIS-
MONDO
ALBERTO
COUSTE
TIEMPOS
MODERNOS**



Es el año de gracia de 1417, y Sigismondo Malatesta acaba de nacer en la ciudad de Brescia, donde sus padres residen. Es hijo bastardo, fruto de un amor ilícito y profundo que le marcará con todo su fervor e incontinencia apasionada. Sigismondo crece, lucha, y los confines de su mundo se ensanchan hasta abarcar Italia entera y otras tierras lejanas que conocen la violencia de su mano y la rebeldía de su espíritu.

Condotiero de profesión, amante desenfrenado por gusto e inclinación, y obligado a vivir en una época que carece de modelos y pautas claras, Sigismondo es el precursor de las grandes figuras que conformarán el Renacimiento italiano y refleja en su conducta esa angustia del "qué vendrá" tan propia también de nuestro tiempo.



Ediciones B. Los libros más nuevos para el viejo placer de leer. - Ventas 334 5759

BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros. Año IV, Nº 22.

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Jefe de redacción: Christian Ferrer.

Secretario de redacción: Eduardo Mileo.

Jefe de arte: Fernando Amengual.

Circulación: Mario Pavéz.

Secciones y columnas: Nicolás González Varela y Andrés Rosler (Impresiones del mundo); Luis Chitarroni (Siluetas); Elena Massat (Infantiles); Claudio Uriarte (Actualidad); Horacio González (Historias de vidas); Pablo Avelluto (Imagen y sonido); C. E. Feiling (El cónsul honorario); Salvador Pazos (Humanidades); Américo Cristófolo (Poesía y teatro); Germán L. García (Informe para el psicoanálisis); Alicia Paz (Psi); Juan B. Ritvo y Guillermo Koop (Las redes de la letra).

Corresponsales: Elvio E. Gandolfo (Uruguay), Christian Kupchik (Suecia).

Colaboran en este número: Tomás Abraham, Osvaldo Guariglia, C. E. Feiling, Adriana Amante, Pablo Fuentes, Marcelo Burello, Gabriela Leonard, Roxana Páez, Alfredo Grieco y Bavio, Maite Alvarado, Mágara Averbach, Alejandro Horowicz, Julio Sevares, Federico Galende, Juan Carlos Martini Real, Silvia Molloy, Luis Chitarroni, Jorge Panesi, Alberto Girri, Josefina Ludmer, Luis Guzmán, Ana María Barrenechea, Tamara Kamenszain, Daniel Link, Juan Carlos Martini, Elvio Gandolfo, Oscar Steinberg, Eduardo Rinesi, Ciro Morello, Samuel Cabenchik, Fernando Murat, Delfina Muschietti, Gustavo Generani, Américo Cristófolo, Jorge Bandin, Alicia Paz, Miguel Russo.

Foto de tapa: Jean Arp, Nueva York, 1949, por Arnold Newman

Realización Gráfica: Rivadavia 2516 2º D. Tel.: 48-5374.

Autotipías: Gráfica del Parque, Sarmiento 1173, 1º B. Tel.: 35-3387.

Impresión: Balbi S.A., Belgrano 5495, Wilde. Tel.: 207-6794/3297.

Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez, Víctor Martínez 1606.

Distribuidor en interior: DISA: Pte. Luis S. Peña 1832. Tel.: 23-9377/26-3160.

Promoción y publicidad: Alejandro Messina. Rodríguez Peña 1158, 10º "A". Tel.: 814-3181/961-6003/331-6343.

Babel es una publicación de Puntosur S.R.L., Moreno 473, 2º (1091), tel.: 334-7412, FAX (541) 334-7410 Buenos Aires, Argentina. Registro de la propiedad intelectual: 164.824. Editor responsable: Gabriel A. Fontenla. Prohibida su reproducción parcial o total. Derechos reservados. Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

S U M A R I O

El libro del mes. *Crítica de la razón clínica*, de Peter Sloterdijk. Pág. 4

Sucesos Argentinos / Impresiones del mundo. Pág. 6

Narrativas. Pág. 7

Museo. Entrevista a Macedonio Fernández. Pág. 11

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. *Opus Nigrum*. Escritoras negras de los EE.UU. Pág. 14

Lecturas. La novela inconclusa de Georges Perec, por J. D. Wagneur. Pág. 16

Actualidades. Pág. 18

Historias de vidas. Pág. 20

Dossier. Enrique Pezzoni: Al pie de la letra. Pág. 21

Anticipo. *Cocuyo*, de Severo Sarduy. Pág. 32

La esfinge. Entrevista a Héctor Libertella. Pág. 34

La mesa de luz / El cónsul honorario. Pág. 37

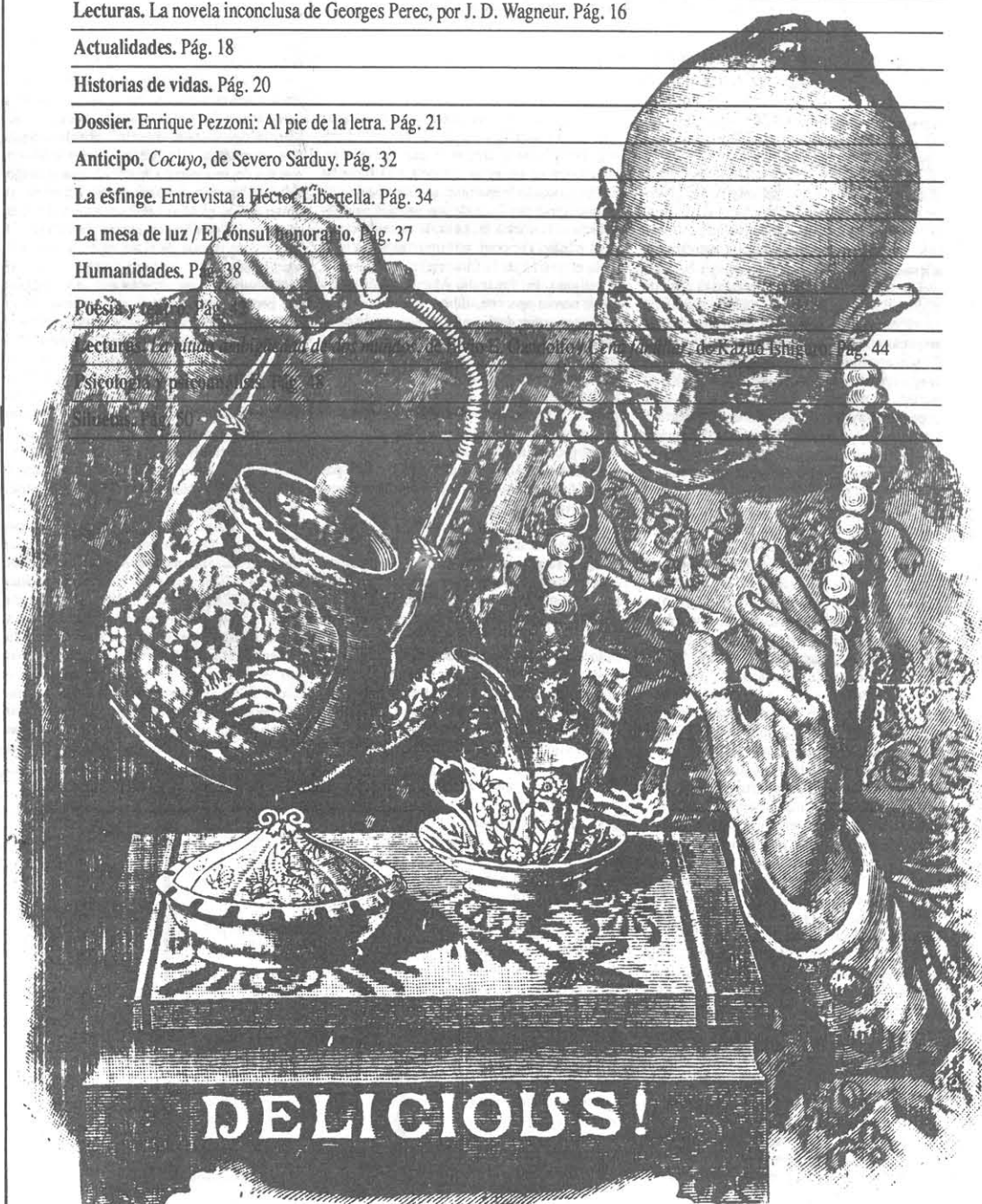
Humanidades. Pág. 38

Poesía y teatro. Pág. 39

Lecturas. *La última novela de Kazuo Ishiguro*, de Kazuo Ishiguro. Pág. 44

Psicología y psicoanálisis.

Siluetas. Pág. 50





Peter Sloterdijk

Crítica de la razón cínica

Osvaldo Guariglia

En 1983 la editorial Suhrkamp de Frankfurt presentó la obra de un desconocido en dos gruesos volúmenes que redondean en total las mil páginas¹. Por cierto, tal rasgo de audacia no es nuevo para una editorial que ha constituido en sí misma una verdadera revolución cultural. Recordemos, para apoyar esta afirmación, una única empresa: sin la resolución del editor Peter Suhrkamp, la obra de Walter Benjamin hubiera quedado sepultada en el olvido². A pesar de ello, esta nueva empresa despierta admiración y... envidia. El texto de Sloterdijk, en efecto, es difícil, fragmentario, a veces esotérico. Sus dos partes, la primera más bien histórico conceptual, y la segunda, dedicada especialmente a la época de la república de Weimar, no están concatenadas más que por asociaciones o analogías. Por último, el deliberado tono satírico produce en el lector con disciplina filosófica un intencionado desconcierto. En efecto, existe en los medios académicos alemanes una especie de juicio condenatorio que, una vez emitido sobre un colega, resulta inapelable y aniquilador: *Das ist nicht mehr seriös!* ("¡Esto ya no es serio!"). Sloterdijk apela provocativamente a esa calificación: "falto de seriedad". De acuerdo con su genealogía, Diógenes de Sínope, el discípulo de Antístenes y fundador de la escuela de los *Kynokoi*, es el primero que convierte "la risa sobre la filosofía en algo filosófico". En la intención del autor está precisamente, el mostrar "de qué manera en las pantomimas y juegos de palabras del filósofo en el tonel se engendró la gaya ciencia que vió retornar la seriedad de la falsa vida en la falsa seriedad de la filosofía" (929). El resultado es un híbrido, a caballo entre el ensayo, el aforismo, la crítica de la ideología, la sátira y la crítica estética, la que, junto a las notables ilustraciones del texto, completan la tarea desmitificadora. Que, a pesar de todo ello, la obra haya resultado un suceso, que hoy parece extenderse a los lectores de lengua española, debe ser considerado no solamente como el merecido eco producido por un escritor imaginativo y original, sino también como la retribución que el público paga al editor que permanentemente arriesga e innova. Toda una lección para un medio empresario anodino, conformista, chato, que vive de lo ya probado y superficial.

La tradición de la crítica se remonta dentro de la filosofía alemana a la primera generación de discípulos de Hegel: a los así llamados "jóvenes hegelianos". Dentro de

ellos, dos son los auténticos creadores de esta nueva concepción de la 'crítica', Ludwig Feuerbach y Bruno Bauer. En efecto, Feuerbach es quien se enfrenta a la filosofía de Hegel como a una nueva teología a la que es necesario purificar de sus propias mistificaciones: la crítica es, pues, la tarea de extraer el núcleo racional, antropológico a través de la inversión de la filosofía especulativa de la religión. En lugar del Absoluto hegeliano en su centro aparece, ahora, el hombre. Pero es Bauer quien desliga, por último, a la crítica misma de todo anclaje antropológico o histórico, para convertirla en una pura actividad que se alimenta de sí misma: una crítica crítica que, a su vez, recibió el empuje de la crítica de Marx, para quien ésta, sin base en una teoría económica y en un sujeto histórico, el proletariado, se convertía en mero juego intelectual. La Teoría Crítica refundada por Max Horkheimer en los años treinta del presente siglo se movió entre esos dos polos, pues partiendo de una concepción de la 'crítica' basada en una teoría de la realidad que unificara conocimiento e interés y se opusiera a la teoría científica de la sociedad tradicional, es decir, neutra valorativamente, desemboca en la Dialéctica de la Ilustración de 1947 en una forma de la crítica que ya no admite otro sustento que, paradójicamente, su propia actividad. Como es sabido, el representante de esta lúcida, desesperanzada y tenaz concepción de la crítica como "dialéctica negativa" ha sido T.W. Adorno.

Adorno constituye para Sloterdijk un doble punto de partida. En primer lugar, a partir de la obra del gran filósofo, Sloterdijk reconoce las limitaciones de una crítica que "cuenta con un apriori emocional". "La certidumbre de que lo real está escrito en una escritura de dolor, frialdad y dureza, sella el acceso al mundo de esa filosofía (...). Mantenerse sensible constituya una actitud igualmente utópica: mantener agudizados los sentidos para una felicidad que no vendrá (...). Política y nerviosamente la teoría estética se funda en una actitud de re-

proche mezclada con dolor, desprecio y rabia contra todo lo que posee poder" (21-22). En este preciso diagnóstico de la concepción adorniana de la crítica ve Sloterdijk la fuente de su estancamiento, de su huida final del mundo y su refugio en lo puramente estético. La irrupción del cinismo como forma extrema de una razón que ya no se avergüenza de nada deja, en efecto, a esta forma de "desvelamiento" absolutamente sin respuesta. Sloterdijk ilustra esto por medio de una escena histórica que protagonizó el propio Adorno poco antes de su muerte. En el año 1969 un grupo de estudiantes impidieron el acceso de Adorno al pupitre de la sala de clase en la universidad de Frankfurt. Entre los activistas se encontraban algunas estudiantes que, como forma de protesta, desnudaron sus pechos. "Aquí estaba la carne desnuda que practicaba la 'crítica', allí el hombre, amargamente desilusionado, sin el cual ninguno de los presentes hubiera sabido lo que significa 'crítica': cinismo en acción. No era la violencia desnuda lo que enmudecía al filósofo, sino la violencia del desnudo. (...) Verdadero y falso estaban mezclados en esa escena de un modo que es típico para el cinismo. Este se atreve con verdades desnudas de un modo que, en la manera en que éstas se presentan, contienen algo falso (27). A partir de esta caracterización se comprende la definición general de cinismo propuesta por Sloterdijk: "Cinismo es la falsa consciencia ilustrada. Es la consciencia infeliz modernizada, para la que la Ilustración ha trabajado al mismo tiempo exitosa y vanamente. Ella ha aprendido su lección de ilustración, pero no la ha llevado a cabo ni la puede concluir. Bien situada y miserable al mismo tiempo, esta consciencia ya no se siente alcanzada por ninguna crítica a la ideología. Su falsedad está ya reflexivamente elastiza-

da" (37-38). El desarrollo de esta definición constituye la parte conceptual del libro, en la que se concentra gran parte de sus aciertos y, también, de sus deficiencias. Sloterdijk parte de una concepción negativa de la ideología, esto es, de la concepción que en última instancia parte de Marx y los jóvenes hegelianos, de acuerdo con la cual, 'ideología' es una concepción parcial de la realidad que encubre un interés³. Parte indispensable, pues, de la crítica de la ideología era, entonces, "la continuación polémica del diálogo fracasado por otros medios" (53). Pero he aquí el punto donde el cinismo se inmuniza frente a esta forma de crítica: convertido en desvergonzado, acepta lo inaceptable y permanece tan fresco.

El repaso de las distintas figuras del moderno cinismo, que se extiende desde el fascismo al marxismo institucionalizado, pasando por el funcionalismo y la teoría de sistemas, conforma, sin duda, un diagnóstico descarnado de la presente cultura política y social. Sin embargo, como lo señala desde el comienzo el autor, este cinismo se engendra en una cierta cultura aristocrática, que le presta desde el comienzo un sello inconfundible: el refinamiento. Es posible que la crítica asistemática pero dura de la sátira sea efectiva para esta forma de cinismo de alto rango. En los países periféricos, en especial en el que ocupa la zona más austral del cono sur de América, emergió una nueva figura perfectamente inmune a la crítica satírica: el cinismo *naïf*. Quienes hayan presenciado o leído las declaraciones de su presidente respecto a cierto indulto que acaba de conceder a ciertos crímenes de lesa humanidad, comprenderán rápidamente mi escepticismo al respecto.

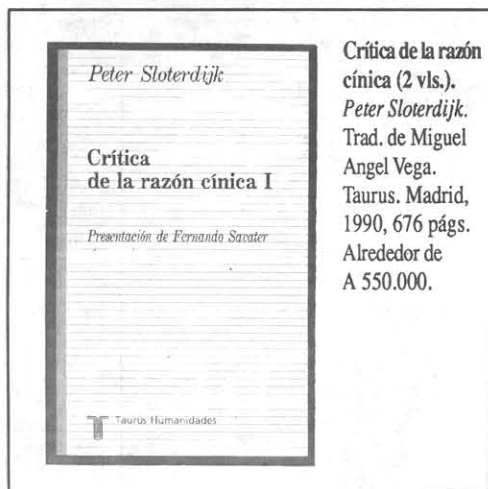
El libro de Sloterdijk, un desconocido, que ya lleva varias ediciones, es estimulante, polémico, irritable, profundamente original. ¡Que los dioses, que tanta desventura han volcado sobre estas tierras, nos deparen al menos una nueva generación de editores que se atrevan a hacer públicos diagnósticos como el presente de una sociedad tan sacudida por inéditas formas de cinismo como es la argentina!

Notas y referencias

1 Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*. Dos tomos. Frankfurt: Suhrkamp, 1983. 960 pp. Cito por esta edición, indicando en el texto el número de la página.

2 Véase el "Informe editorial" de Rolf Tiedemann y H. Schweppenhäuser en: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978, tomo 12, pp. 752 ss.

3 El mapa semasiológico del término 'ideología' es enormemente complicado y difícilmente reducible a un significado central. Para una sistematización de las distintas acepciones remito a: O. Guariglia, *Ideología, verdad y legitimación*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, pp. 15-64. Como indico allí, la acepción negativa de 'ideológica' es básicamente epistemológica y, de un modo u otro, tiene que desembocar en una crítica del conocimiento.



La interna alemana

Tomas Abraham

El aquí bautizado Libro del Mes fue editado hace ocho años. Se vendieron más de cien mil ejemplares. Circula en España hace meses. Recibió comentarios dispares. Para algunos huele a moda, para otros es un brillante diagnóstico de la posmodernidad. Lo cierto es que tiene 650 páginas y millones de ideas. No se hace cómplice de ningún sobreentendido que pueda tener con el lector. Todo está explicado, con múltiples repeticiones y una gran falta de pudor. Fue preparado a la manera de la *nouvelle cuisine*. Con salsas livianas, como le gustaba a Nietzsche. Sloterdijk, a diferencia de Habermas, se complace en narrar historias, no sólo quiere hacerlas comprensibles, inteligibles, conceptualizables y filosóficas. Sloterdijk afirma que la razón cínica es bicéfala, o tricéfala. En la época de Diógenes el griego, la razón cínica tenía una sola cabeza pero el cinismo moderno es multicéfalo. Ser cínico en la actualidad es tener dos verdades, un doble discurso, más de una lealtad y de una mujer. El cínico ilustrado declama la fatalidad de la realidad presente al mismo tiempo que nos recuerda la abundancia de sus matices. El cinismo de hoy es el realismo con agregados utópicos. Hace gala de sus conocimientos de los mecanismos del poder, del funcionamiento estratégico de los intereses, y pretende también al monopolio de la prédica emancipadora. Se hace dueño de los sueños y esperanzas de los hombres que se ven a sí mismos libres, justos y soberanos. Por eso fabrica teorías de felicidad futura. La modernidad —para Sloterdijk— es cínica porque jamás pudo deshacerse de la figura del Déspota Ilustrado.

El año 1983 fue de arduas disputas sobre la Ilustración y su relación con el libro, Foucault dicta su último curso, el que trata de la filosofía cínica. Existe una coyuntura teórica por la cual una redefinición de la Ilustración pasa por sus relaciones con el cinismo. Habermas acusa a Foucault de cinismo cuando nos mete como arañas en las redes del panóptico sin dejar de cantarnos ilusiones, emancipadoras. Foucault por su lado toma una helada distancia de los que denomina el chantaje de la modernidad. Llama a no dejarnos extorsionar por una versión de la Ilustración rebajada a un diálogo universal, una simetría racional, un consenso de voluntades y todas las artimañas que nos anestesian con su arroz con leche conceptual. Finalmente Sloterdijk participa de este debate con su ataque al mito de la ética comunicacional a la que acusa de cinismo. Hace algunos años, el cinismo fue una filosofía comodín para los que se disputaron el banquete de la Ilustración.

Los adherentes a Habermas lo acompañaron en su prédica contra el anarquismo de la filosofía de los setenta, contra el relativismo, el nihilismo, el surrealismo, el escepticismo, y todo aquello que consideraban como valores de la antimodernidad. Las filosofías del deseo y del poder se condenaron por ser lógicamente autocontradictorias y alegremente suicidas.

La autocontradicción, la autorreferencialidad, estos fallidos retornos sobre sí, fueron calificados de cínicos y es-

Introducción

*[Toca el tambor y no temas
y besa a la barragana!
En esto consiste toda la ciencia.
Tal es el más profundo sentido de los libros.]*
Heinrich Heine, *Doctrina*

El gran defecto de las cabezas alemanas consiste en que no tienen ningún sentido para la ironía, el cinismo, lo grotesco, el desprecio y la burla.
Otto Flake, *Deutsch-Französische*

Desde hace un siglo, la filosofía se está muriendo y no puede hacerlo porque todavía no ha cumplido su misión. Por esto, su atormentadora agonía tiene que prolongarse indefinidamente. Allí donde no pereció convirtiéndose en una mera administración de pensamientos, se arrastra en una agonía brillante en la que se le va ocurriendo todo aquello que olvidó decir a lo largo de su vida. En vista del fin próximo quisiera ser honrada y entregar su último secreto. Lo admite: los grandes temas no fueron sino huidas y verdades a medias. Todos estos vuelos de altura vanamente bellos —Dios, universo, teoría, praxis, sujeto, objeto, cuerpo, espíritu, sentido, la nada— no son nada. Sólo son sustantivos para gente joven, para marginados, clérigos, sociólogos.

"Palabras, palabras... sustantivos. Sólo necesitan abrir las alas y milenios caen de su vuelo" (Gottfried Benn, *Epilog und lyrisches Ich*).

Esta última filosofía, dispuesta a confesar, trata semejantes temas en la rúbrica histórica... junto con los pecados de juventud. Su tiempo ya ha pasado. En nuestro pensamiento ya no queda ni una chispa más del impulso de los conceptos y de los éxtasis del comprender. Nosotros somos ilustrados, estamos apáticos, ya no se habla de un amor a la sabiduría. Ya no hay ningún saber del que se pueda ser amigo (*philos*). Ante lo que sabemos no se nos ocurre el amarillo, sino que nos preguntamos cómo nos acomodaremos a vivir con ello sin que nos convirtamos en estatuas de piedra.

Lo que aquí proponemos, bajo un título que alude a una gran tradición, es una meditación sobre la máxima "saber es poder"; precisamente la que en el siglo XIX se convirtió en el sepulchro de la filosofía. Ella resume la filosofía y es, al mismo tiempo, la primera confesión con la que empieza su agonía centenaria. Con ella termina la tradición de un saber que, como su nombre indica, era teoría erótica: amor a la verdad y verdad del amor. Del cadáver de la filosofía surgieron, en el siglo XIX, las modernas ciencias y las teorías del po-

der —en forma de ciencia política, de teoría de las luchas de clases, de tecnocracia, de vitalismo— que, en cada una de sus formas, estaban armadas hasta los dientes. "Saber es poder." Fue lo que puso el punto tras la inevitable politización del pensamiento. Quien pronuncia esta máxima dice por una parte la verdad. Pero al pronunciarla, quiere conseguir algo más que la verdad: penetrar en el juego del poder.

En la época en que Nietzsche empezaba a sacar a la luz, de debajo de cada voluntad de saber, una voluntad de poder, la antigua socialdemocracia alemana llamaba a sus miembros a participar en la competencia por el poder que es saber. Allí donde las opiniones de Nietzsche querían ser "peligrosas", frías y sin ilusión, la socialdemocracia se manifestaba pragmática y mostraba una afición formativa de cuño Biedermeier. Ambos hablaban de poder: Nietzsche, al socavar vitalistamente el idealismo burgués; los socialdemócratas, al intentar obtener una conexión, a través de la "formación", con las posibilidades de poder de la burguesía. Nietzsche ya enseñaba un realismo que tenía que facilitar a las futuras generaciones de burgueses y pequeño-burgueses la despedida de las patrañas idealistas que impedían la voluntad de poder; la socialdemocracia intentaba participar en un idealismo que hasta entonces había portado en sí mismo las esperanzas del poder. En Nietzsche, la burguesía ya podía estudiar los refinamientos y las inteligentes rudezas de una voluntad de poder carente de ideal, cuando el movimiento de trabajadores miraba todavía de reojo a un idealismo que se adecuaba mejor a su todavía ingenua voluntad de poder.

Hacia 1900, el ala radical de la izquierda había alcanzado el cinismo señorial de la derecha. La competición entre la conciencia cínicamente defensiva de los antiguos detentadores del poder y la utópicamente ofensiva de los nuevos creó el drama político-moral del siglo XX. En la carrera por la conciencia más dura de los duros hechos, Satán y Belcebú se impartían lecciones el uno al otro. Y de esta competencia de las conciencias surgió esa penumbra característica del presente: el acedo mutuo de las ideologías, la asimilación de los contrarios, la modernización del engaño; en pocas palabras, esa situación que envía al filósofo al vacío y en la que el mendaz llama al mendaz mendaz.

Peter Sloterdijk

cépticos. Los filósofos ilustrados pensaban que el escéptico que pregona sus dudas profesa una racionalidad torpe. El verdadero escéptico calla pero no nos cansa con argumentos. La pasión del convencer no es coherente con el escepticismo. La argumentación es hija del diálogo, y la posición del diálogo es una actitud ética que supone amor al prójimo. Si no es amor, al menos comprensión. Todo diálogo supone un emisor, un receptor, y un puente semántico. Los círculos hermenéuticos alemanes hace tiempo que insisten en que la argumentación se enmarca en las leyes de la racionalidad, y ésta es la preferida de toda comunidad de lenguaje. Pero hay quienes se aprovechan de esta situación. Son aquellos intelectuales que utilizan los recursos de la modernidad —la libertad y

la razón— para denunciarlos como falacias, engaños, ideología burguesa, falsa conciencia. Se aprovechan de lo que tanto costó a la modernidad —la posibilidad de la crítica— para atacarla por formal y hueca, en síntesis: cagan donde comen. Son cínicos como Diógenes que también alteraba en público median, te la satisfacción de sus necesidades fisiológicas.

El libro de Sloterdijk se inscribe en la interna filosófica alemana. Alemania está por ser llamada a cumplir nuevos roles. Desaparece aquella nación derrotada y culpable de atrocidades. Emerge una nueva que ya lidera la economía mundial. Alemania está a la cabeza de la Europa democrática. Y es necesario que, por los motivos antedichos, esta cabeza no sea doble. Pero no es fácil encontrar

una tradición iluminista en la cultura alemana que devoró a muchos de sus filósofos ilustrados. Husserl, Block, Benjamin, Adorno, Cassirer... el viejo cerebro alemán, hijo de las Luces, fue suprimido y exterminado. Se los rescatará del olvido, pero se decretará su muerte teórica. Ya no tienen vigencia. Recuerdan marxismo, mesianismo, revolución. La emancipación violenta. La Escuela de Frankfurt reacondiciona sus fundamentos, los adapta a los valores de hoy y se dispone a pensar la democracia sin revolución.

Pero ¿dónde buscar a los epígonos? ¿En un Heidegger acusado de complicidad y oscurantismo? ¿En la vieja escuela alemana aún encantada por las promesas emancipadoras de la revolución roja? ¿En un siglo XIX con su Hegel dialéctico, su Nietzsche trágico y marcial? ¿En el romanticismo alemán estetizante y apocalíptico? ¿En los fatalismos de Schopenhauer... en las sombras filosóficas de Bismarck?

Alemania —como Diógenes— busca con su luz a un hombre. Y lo encuentra en Königsberg. Kant será la fuente propulsora de las nuevas utopías. La ciudad cuyo príncipe es un filósofo llamado Federico II tiene a un filósofo que es un príncipe de la democracia.

Esta interna sale de Alemania, llega a Francia, se aferra en las costas del Mediterráneo y aterriza en la Pampa.

El mensaje de Sloterdijk es que la esperanza alemana vale poco, que la ilustración comunicativa es cínica y que las filosofías superdemocráticas de la argumentación combinan realismo y moralina, cinismo y utopía.

Son cínicos estos nuevos racionalistas que venden el mito de la comunicación para anunciar que el consenso equilibra las opresiones y el diálogo amortigua ciertos martillazos. Los antiguos cínicos hacían correrse a los grandes jefes para que no les taparan el sol. Los nuevos los protegen con una sombra argumentativa.

Diógenes irrumpe como ideal de despojamiento, crítica del poder, nueva administración de las necesidades, análisis de nuestra actividad destructora. Diógenes es a la insolencia como Jesús es al amor. Pero en el mundo de la política que caracteriza a la modernidad, el amor confunde y la risa despierta.

Para Sloterdijk la consciencia de la ilustración resume así la felicidad: ser tonto y tener trabajo. Una nueva versión de la consigna kantiana: "Tened el coraje de saber, pero obedeced".

Sloterdijk tiene el encanto de los lepidópteros: vuela. Y a veces más alto que los idealismos clásicos. Casi tanto como los expertos universitarios que elaboran decálogos de racionalidad comunicativa para políticos realistas.

Los que adhieren a Sloterdijk tienen las consignas que nos llegan en sus alas del deseo. Dice en la página 279 del primer volumen: "Diógenes deja su cátedra, los rumores dicen haberlo visto en el *American Shop* donde se ha comprado un saco de dormir. Finalmente, se le ha visto sentado en un cubo de basura, totalmente borracho y con una sonrisa vacía, como la de alguien que no está bien de la cabeza".

Los representantes alemanes de Diógenes buscan un nuevo personaje. Y, además, un tonel de luz solar, acondicionador climático, procesadoras de palabras, sol caribeño y esperanzas holográficas.

Uno de los países más ricos del mundo ha hecho su pedido. Falta un personaje cínico en la economía de mercado. Dicen que nuestra interna lo tiene.

¿Qué se propone uno con la filosofía? Enseñar a la mosca a escapar del frasco (Ludwig Wittgenstein).

SUCESOS ARGENTINOS

Concurso de cuentos

La Secretaría de Educación de la Municipalidad de Buenos Aires convoca a un concurso de cuentos infantiles. El tema deberá responder a los problemas que plantea la discapacidad física, psíquica o social. Los cuentos deberán incluir ya sea en sus personajes como en su tema una referencia a la problemática, tanto de quienes la padecen como al entorno familiar o social. La extensión de los cuentos será de cinco carillas (150 líneas como máximo) y se firmará con seudónimo. En sobre aparte, cerrado y lacrado, en cuya cubierta se repetirá el seudónimo y el título del cuento, se consignarán datos de identidad y te-

léfono. Deben enviarse cinco ejemplares a máquina por correo certificado a Esmeralda 351, 5° (CP 1035), Capital Federal. La fecha de entrega cierra el 10 de marzo. Se entregará un premio que consiste en la publicación de los cuentos en la Editorial Miño y Davila.

Jornadas ácratas

Los simpatizantes de las ideas libertarias están de parabienes. La Facultad de Filosofía y Letras de la UBA organiza unas *Jornadas Interdisciplinarias sobre Anarquismo* a llevarse a cabo en Puán 427, del 25 al 27 de abril próximo. Se pueden entregar trabajos e inscribirse hasta el 10

de abril en la Secretaría de Extensión Universitaria —organizadora de estas Jornadas—, Puán 427, 2° piso, of. 244. TE: 432-6366. La extensión de los trabajos no debe superar un máximo de 10 páginas a doble espacio. Para más información llamar al 862-1692 o al 901-3333.

Biógrafo de Aquilea

Aquilea, Escuela de Cine dirigida por Angel Faretta, toma su nombre, como los cinéfilos recordarán, de la mítica ciudad imaginada por los guionistas Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares para la película *Invasión*, de Hugo Santiago (1969). Aquilea ahora



contraataca en su tercer año, con cursos sobre teoría, guión y realización cinematográfica. La inscripción 1991 se realiza en Buenos 1937, 4° "D", y al teléfono 84-5685, de lunes a viernes entre 18 y 22 hs.

IMPRESIONES DEL MUNDO

F. W. Walbank, profesor *emeritus* de historia antigua y arqueología en la Universidad de Liverpool, está considerado uno de los más importantes historiadores occidentales sobre el período que comienza con Alejandro Magno y concluye con la pavorosa decadencia del Imperio Romano. Después de estupendos trabajos sobre el mundo helénico (algunos accesibles en español) se lanza una nueva edición de un trabajo iniciado en 1957, concluido en 1979, sobre la vida y obra de la fuente clásica sobre el origen del Imperio Romano: Polyblus. Polyblus es una reedición corregida y ampliada que narra la agitada vida de este joven hombre, activo político en la Confederación Acheana, su detención en Roma, cómo nació su monu-

mental historia y su íntima relación con el contexto de la guerra contra Aníbal. Finalmente Walbank describe la asimilación de las tradiciones históricas con las que Polyblus va a rehacer su propio concepto de historia. Calificado como el *best general book* sobre el tema existente en cualquier lengua, este *tour de force* de gran valía es conseguible en su edición *paperback* en sus 201 págs. por 11,95 verdes. Lo que se dice una ganga clásica...

Novedades italianas: Dos menciones que merecen ser divulgadas y conocidas por el fiel lector de Babel. Bruno Bongiovanni ha reunido sus profundos ensayos consagrados a Marx entre 1978 y 1989 en

un libro bajo el título *Le repliche della storia: Karl Marx tra la rivoluzione francese e la critica della politica*. Son altamente interesantes los resultados que se obtienen en el plano filológico e historiográfico, ya que Bongiovanni construye su interpretación según un esquema que rehúye, programáticamente, todo *approach* "marxista" de Marx. Se considera como carácter central de los momentos esenciales del pensamiento marxista a la mítica revolución francesa y, en este sentido, en uno de los capítulos más interesantes del libro (donde se discute el debate sobre el carácter de la revolución y sus variantes interpretativas marxistas de Aulard, Mathiez, Lefebvre hasta Guérin y Souboul) Bongio-

vanni explica que lo que está en tensión es la concepción *bourgeoise* de la revolución y las tesis establecidas en el pensamiento político del joven Marx. La intervención recíproca que introduce el autor permite, según sus palabras, que la historia real aclare dónde la obra política marxiana gira en falso y, en cuanto a la obra política marxiana, permite esclarecer la historia real para revelar el déficit interpretativo sobre los acontecimientos cotidianos. Gianfranco La Grassa, nacido en Conegliano Veneto en 1935, es un marxista independiente tan importante como poco conocido en el mundo de habla española, que ha desarrollado en los últimos diez años un programa de *recherche* autónomo inspirado en una interpretación original de la teoría marxista. El sostiene que la dominación objetiva del modo de producción capitalista a nivel mundial no se puede definir sobre la base de una concepción simplista empresarial y propietaria del capitalismo, sino como una dominación que reposa sobre la iniciativa que el capitalismo posee en la manera de producir y conformar la división del trabajo (en particular la división técnica). El libro se titula *L'Inattualità di Marx*, y su título irónico y provocador señala, por el contrario, que la problemática marxiana está perfectamente en condiciones de comprender las transformaciones tumultuosas que atraviesan el sistema capitalista rescatando, aparte de Marx, a los más grandes marxistas después de él: Lenin como político, Lukács como filósofo y Rubin como economista. Bongiovanni está editado por Bollati-Boringhieri de Turin, La Grassa por Franco Angeli.

Vendo

saxo tenor

Rampone Casani

961-6003

Srta. Gabriela

**Poesía
Narrativa
Grupos de estudio**

J. C. Martini Real
26-6527

MASOTERAPIA

Masaje contra el stress
Contracturas musculares
Masaje vertebral
Shiatzu (técnica japonesa)
Dígitopuntura

EDUARDO MILEO
97-5531

EL DIVORCIO: Crisis vital de la familia

Su resolución adecuada —evitando juicios largos, costosos y desgastantes—
permite el crecimiento de todos los involucrados.

Dra. LUISA SZMUKLER - Abogada
Especialista en Dcho. de Familia

Sucesiones - Divorcios - Alimentos - Visitas - Tenencia
CEREMONIAS DEL DIVORCIO

Avda. Callao 449, 12° "A"

40-8273 40-6768 46-1752

JULIETTE IGIER

PROFESSEUR DE FRANÇAIS
TRADUCTEUR
ESPAGNOL - FRANÇAIS
FRANCES - ESPAÑOL

GURRUCHAGA 176
TEL. 854-2535/ 795-1786

Una sombra ya pronto serás. Osvaldo Soriano. Buenos Aires. Sudamericana, 1990, 256 páginas.

Osvaldo Soriano



Una sombra ya pronto serás

Editorial Sudamericana

El culto de San Cayetano

La frivolidad, sí. También la pedantería y el cinismo. En un país donde a la mayoría de la gente le gusta el fútbol, y Ernesto Sabato pasa por un profundo pensador, ¿qué otras actitudes caben? Hablo —que quede claro— de actitudes *éticas*: quejarse de quienes enfrían excesivamente el vino blanco, censurar los barbarismos o solecismos de la prensa, desconfiar de la buena conciencia de algunos, de los buenos propósitos de casi todos.

"A ver si nos entendemos", dice un amigo, escritor y psicoanalista. Desde ciertas zonas de la izquierda —a ver si nos entendemos: uno utiliza el término con resignación, cansancio—, las actitudes pregonadas son muy diferentes. Para contrarrestar el hecho de que la eterna entelequia, el Pueblo, no se encuentre en el sitio deseado, cierta izquierda busca ocupar el sitio donde se encuentra aquel espejismo. Y entonces adquiere tics, hace muecas y ademanes. "Por aquí, por aquí", se escucha el grito, "¿no ven que hay una foto de Bonavena?". "Acá, es acá", corre un rumor, "el general nos está recibiendo con los brazos abiertos". "Al fin, hemos llegado al fin", afirman los cafés de Corrientes, "Malvinas es la verdadera causa de este país".

En un contexto internacional poco propicio, resulta grave que la enfermedad del populismo haya llevado a la izquierda a una sala de terapia intensiva. Para el frívolo, el pedante o el cínico, sin embargo, más graves resultan los efectos culturales del populismo. Las secuelas de la enfermedad, por así decirlo. Ciertas producciones artísticas parecen mostrar que el daño neurológico es irreversible, sobre todo cuando al esfuerzo de captar un público —esfuerzo loable, pero que debiera estar supeditado a otros— se lo reemplaza por estrategias dignas de un Cómo ga-

nar amigos. Sobre todo cuando se cae en el equivalente cultural de la política menemista.

Una sombra ya pronto serás, la quinta y exitosa novela de Osvaldo Soriano (Buenos Aires. Sudamericana, 1990, 256 páginas), le hace a la literatura argentina lo que el Excelentísimo Sr. Presidente al país. Uno podría detenerse en la escasa cantidad de subordinadas, en el estilo cercano al de un famoso personaje de Burroughs (Edgar Rice, no William), pero la novela merece una crítica ideológica. Habrá quienes alcen la ceja ante esta declaración: convendría que reflexionaran sobre el hecho de que el material de una obra jamás es inerte, o mejor dicho debieran recordar que el material de una obra jamás es inerte. Y quienes objetan que Soriano abomina públicamente —periodísticamente— del menemismo, podrán tener en cuenta, amén de las obvias diferencias entre el narrador y la persona real, que buena parte de la izquierda lo hace, sin por ello modificar en un ápice las viejas y malas costumbres.

¿Qué pasa en la novela de Soriano? Simplemente, nada que no sea esperable o se aparte mucho del golpe bajo. Un ingeniero desempleado deambula por las rutas de la provincia de Buenos Aires y se va encontrando con otros marginales (Soriano no abusa de la imaginación: sus "marginales" son tan chabacanos como un ex acróbata que alguna vez tuvo un circo, una adivina cuarentona, un hombre que quiere fundir casinos, dos oficiales del ejército que han perdido su regimiento, etc.). Como No habrá más penas ni olvido, reiterando la fórmula hasta en el título, otro verso de canción popular, Una sombra ya pronto serás pretende constituirse en *state-of-the-country novel*. Soriano cree que con exagerar los rasgos de decadencia del país, los apogones, la privatización, el crecimiento de la economía informal, logra pintar con colores indelebiles la Argentina de 1990. De hecho, sólo consigue guiarles el ojo a lectores ávidos de reconocerse, sin permitirles siquiera la distancia necesaria para una reflexión. No hay lugar común ni estereotipo que escape a la máquina narrativa; desde el "cura bueno" al que acusan de comunista hasta el joven que, ensordecido por su *walk-man*, piensa emigrar a Estados Unidos, todo conspira contra el pensamiento. Lejos de ser una novela que describe el estado del país en una etapa de su historia (como lo fueron, defectos aparte, Las leyes de la noche, de Murena, o Sobre héroes y tumbas), Una sombra ya pronto serás resulta una larguísima falacia, la forma literaria del *argumentum ad populum* tan cultivado por el Excelentísimo Sr. Presidente en sus discursos y apariciones públicas.

Dado que las únicas concesiones a la cultura "alta" de la novela son una mención de Stephen Hawking y otra de Bret Harte,

se la podría considerar fruto de la ignorancia y liberar a Soriano de culpa y cargo. Por desgracia, el concentrado populismo de Una sombra ya pronto serás responde a una combinación mortífera entre las peores tendencias de cierta izquierda argentina y una imagen del artista absurdamente romántica: hace muy poco, Soriano utilizó la contratapa de un diario para defender dicha combinación. Cito un fragmento de su reseña de Oscuramente fuerte es la vida, de Antonio Dal Masetto (aunque "reseña" quizá no sea el nombre apropiado para ese canto a la amistad entre Briante, Dal Masetto y el propio Soriano): "En aquellos tiempos festejábamos Las hamacas voladoras y Siete de oro. Empezábamos a tomar temprano en El Cañón del Bajo y terminábamos con escándalo de trompadas (recuerdo varios) en el viejo Ramos o en alguna comisaría. Una vez, con Briante, nos despertamos en la Recoleta, del lado de adentro del cementerio. No teníamos una explicación muy sólida y fuimos a parar al calabozo. Tal vez soñábamos con Hemingway y con Scott Fitzgerald, no sé: sólo éramos nosotros, nos reíamos de todo y no sabíamos que maduraríamos entre la sangre y el fuego".

Uno se pregunta si no es hora de ser un poco más frívolo, más pedante o más cínico. Son formas de evitar la idea de que para escribir hay que emborracharse y pelear. De no quedarse, por otra parte, babeando frente a un banderín de Boca Juniors o las estampitas de San Cayetano.

C. E. Felling



Jorge Muscia

Filetes Porteños, Gráfica y Pintura Decorativa

362 5277

COLEGIO ARGENTINO DE FILOSOFIA

Director: Tomás Abraham

Año 1991. Algunas actividades.

Cursos:

- El Seminario de la Ética de Jacques Lacan. Por Tomás Abraham.
- Historia de la Filosofía. Por Jaime Plager.
- Lógica y Topología. Por Ricardo Miró y Bruno Roura.

Ciclo de Interrogaciones (dos conferencias por autor):

- ¿Quién es Michel Foucault? Por Tomás Abraham.
- ¿Quién es Ernst Jünger? Por Christian Ferrer.
- ¿Quién es Franz Kafka? Por Carlos Correas.

Inscripción: Paraná 774 1º "B" - T.E. 812-2838 16 a 20 hs.

Dra. Rosa Koss

abogada

Sucesiones, asuntos de familia
Divorcio: alimentos, tenencia,
regimen de visitas

Pedir turno

TE: 84-1794, de 15.30 a 19 hs

CUANDO LOS MINUTOS CUENTAN, CUENTE CON NOSOTROS



Frente a una crisis de salud, un minuto es demasiado tiempo.

La emergencia sucede sin aviso. Y cuando sucede, cada segundo resulta decisivo. Por eso, para contar con la respuesta más rápida y segura, asícese a Emergencias S.A.

Las 24 horas del día, los 365 días del año.

Emergencias S.A. está siempre lista para dar una respuesta inmediata a los estados críticos. Sin límite de fechas o de horario.

Un costo mínimo para su máxima seguridad.

Contar con este servicio tan trascendente para su tranquilidad y la de su familia, tiene un costo mensual mínimo.

Asóciese a EMERGENCIAS S.A. Cabildo 308 - Tel.: 449-4444 o al 782-4251, 781-9493, 781-5213, 785-3633 y 781-5154

Novios de antaño. *María Elena Walsh.*
Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 341 págs. Alrededor de A 70.000



Las autobiografías diseñan —antes que sujetos— espacios y valores. Entonces, la casa se instala como ámbito insoslayable. Es a partir de su esbozo que pueden emerger los sujetos enunciados en tanto roles familiares. Pero no es obligatoria, para las crónicas de vida, la constitución de una familia de sangre como único modelo posible. Quien recuerde *Personas en la sala*, de Norah Lange, no habrá de extrañarse ante la estrategia de postular la propia casa como condición de posibilidad para construir una ajena. La sala de la casa de enfrente deviene el verdadero objeto que se impone sobre la propia, reducida, así, a un reguero de voces e historias impersonales.

Menos tajante y voluntaria, María Elena Walsh también inaugura *Novios de antaño* con una dislocación. Producto de la ausencia del padre (sugerida en tanto una carta que se espera) y el circunstancial alejamiento de la madre, María padece el “primer transbordo”. Franqueando la puerta de alambre que separa su casa de la de los vecinos, se ve compelida a construir, con los Montero, el primer diseño familiar. Frente a un mundo topológicamente tan cercano al suyo, aunque culturalmente diferente, María se empeña en resistir a la diferenciación: “La desgracia de los Montero consiste en que casi todo lo que a ellos les gusta, mi familia lo desdén, y allí estoy yo cruzando esa frontera de alambre para decidir cuál tiene razón, porque a mí me gusta todo”.

Conciente de que la diferenciación es un mandato de los mayores, María internaliza la dicotomía para saber a ciencia cierta qué debe ser burlado. Aprende, temprano, que para los grandes la división del mundo es un buen tranquilizante; y el sexo, la mejor coartada para confirmarlo. Por eso, varones y mujeres son ubicados en ámbitos infranqueables bajo pena de pequeñas condenas morales. Contra esto, María, haciendo malabares de transformista, se quiere “personaje solitario investido de doble personalidad”.

De todos modos, nadie está absolutamente libre de las pautas con las que convive, y la narración, por lo tanto, se estructura en el vaivén de las polarizaciones. Así, es posible la postulación de un mundo ajeno al gineceo ineludible en el que se confina a María, y los varones se instalan en el ámbito de la fascinación para encontrar en el “novios” del título el apelativo que los cohesionan.

En esta “crónica sumamente adulterada de mi primera década de vida” la narradora se recupera en primera o en tercera persona, transformando los pronombres en nombres propios. Descoloca, así, al sujeto tanto como se disloca en los ámbitos familiares que —sabe— no vienen dados sino que se construyen. Ningún afincamiento puede detener la inquietud vocacional de María y su escritura.

Y como trepando a los árboles de la calle, María hurga las genealogías. Lugar de cruce para el sexo y la familia, la rama paterna es la que se impone. Vivida como un clan hermético para los que gustan de afincarse en los beneficios de los límites, María prefiere armar un “disperso rompecabezas familiar”. Juego, al fin, la genealogía es una impostura de la imaginación y las pruebas de certificación se parecen más a la literatura que a las partidas de nacimiento. Por eso es po-

sible escabullirse de las imposiciones del abolengo desde la misma lengua que las pronuncian. María resiste, con el silencio, el inglés que el padre propone y la madre se afana por imponer. Modelos lingüísticos distintos son tan posibles como los mundos familiares. Por eso Atilio, un viejo amigo de la familia, le ofrece un castellano canyengue que conjura, de la inmigración británica, ese “acento como si acabara de desembarcar”.

Pero las genealogías, en María Elena Walsh, no devienen linajes sino para esbozar la ironía. La rama paterna, con su inglés de cuna, no implica —como en Borges— una biblioteca incontable. La narradora no va a solazarse en la enumeración de dones culturales que afloraran en su infancia. Prefiere la referencia a *Los siete locos* más por su fascinación por la locura que por afán de erudición, y la biblioteca narrada no abunda en exotismos: “Dickens los revisita, y Mark Twain y Alejandro Dumas se acomodan otra vez, robando el espacio pero abriendo las válvulas de la respiración cortada. En la cabecera de María sigue firme la serie de *Aventuras de Guillermo* y se suman libritos en inglés”.

La narración, sí, se reserva un conjunto de citas eruditas bien diseminadas. De esta forma se apropia de las voces —leídas— de los otros con la misma soltura con que cede el turno en *La abuela Agnes*, conjunto de cartas de su abuela inglesa transplantada a la Argentina y traducidas para la oca-



sión. Con ellas, M. E. W., intenta rescatar “el punto de vista de la víctima” para ofrecer “las nimias confidencias de las mujeres humildes, doblemente nadas”. Desde el lugar de la minoridad (como María, la hija pequeña que se reconstruye en el esbozo autobiográfico), la abuela lanza —desde otro género de lo íntimo: el epistolar— la contrapartida necesaria a sus contemporáneos argentinos de la generación del ochenta, para quienes la introspección permitía la emergencia de una interioridad que albergaba, en su cabeza y en su sangre, el pasado como historia, abolengo, tradición, asimilando la historia familiar a la historia patria.

El legado, en la familia de María, desconoce oros queriéndose escritura. La única herencia posible, contestando con lenguaje el discurso memorialista de los patrios argentinos, reubica el lugar del desterrado en las palabras de Benjamin que elige: “Hay una cosa que nadie puede recuperar jamás: el no haber escapado de su casa”.

Y si de privilegiados se trata, lo único que la deja en desventaja a esa María pequeña es el no haber contado, como nosotros, con sus canciones para su infancia.

Adriana Amante

Oscuramente fuerte es la vida. *Antonio Dal Masetto.* Planeta. Buenos Aires, 1990, 259 págs. Alrededor de A 75.000



La voz de una anciana inmigrante italiana cuenta —en un tono casi ascético— su propia vida. No hay nada, en el marco de esta novela, que justifique la ficción biográfica más allá del deseo puro de comunicar una experiencia, de instalarse en una fingida oralidad para referir, sin intenciones didácticas, las señales —los hechos puntuales— que terminan por armar una vida, dotarla de forma. La gratitud de esta novela se manifiesta como expresión sintomática de la ciega pulsión de narrar. Agata, el personaje central y voz narrativa de esta última novela de Dal Masetto, reconstruye su vida “...con el asombro de quien, cada día, encuentra en su memoria, su novedad”. Lo que sorprende, desde las regiones más oscuras del recuerdo, es la médula del relato, lo que lo impulsa.

La novela se sostiene sobre una organización temporal dominada por una prolija linealidad que mimetiza la trayectoria vital de la protagonista. Cada uno de los breves capítulos está constituido a partir de una puntuación episódica muy precisa: un hecho anecdótico significativo abre y cierra cada uno de ellos. Esta simetría hace entrar a la novela en una zona de riesgo dado que a medida que la lectura avanza el recurso puede tornarse reiterativo pero, posiblemente, esta estructura sea la única posible para lo que se propone Dal Masetto porque encadenamiento formal es indisociable del tono austero y falto de estridencias del libro.

Precisamente el tiempo es, con claridad, la cuestión central en *Oscuramente...* Para plantearlo mejor: la novela instala en su centro de gravedad la pregunta sobre la influencia y determinación del paso del tiempo sobre la percepción de la realidad. Esta pregunta encierra otra todavía más esencial: ¿cómo se narra desde el presente lo que se vivió a través de las diferentes etapas de la vida?, ¿cómo se reconstruye la percepción pasada sobre el pasado? En función de esto, lo llamativo de esta novela es la leve mutabilidad de este punto de vista que se pone en juego. Agata sostiene durante toda su vida ese papel de testigo medianamente activo que “se deja vivir” dado que, por lo general, se limita a consignar lo que ve, lo que le pasa. La dimensión reflexiva sobre la experiencia entra en juego muy circunstancialmente y en forma totalmente incorporada a la narración.

La estrategia conceptual se delata en la forma en que se acentúan ciertas zonas significativas. Los momentos críticos de la vida de Agata están desdoblados; no son los grandes acontecimientos (muertes familiares, la convivencia con el fascismo y la guerra, el descubrimiento del amor) los que bisagran el crecimiento de la protagonista, sino, precisamente, determinados momentos casi ténues que operan como marcas laterales de sentido: la travesía nocturna del padre por el lago embravecido, los primeros libros, el primer encuentro con la soledad, el fusilamiento del partisan. Estos (y algunos otros) son los verdaderos puntos de fijación de la novela y que, con eficacia, se velan detrás de los episodios de aparente mayor carga de sentido.

En este sentido, hay una fuerte coherencia en *Oscuramente...* porque se postula dentro de un realismo muy acotado pero sin groseras marcas testimoniales ni bajadas de lí-

RECIENVENIDOS

Copérnico. *John Banville.* Trad. de María Eugenia Ciocchini. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 262 págs. En el trabajo que lo inmortalizara, *De revolutionibus orbium coelestium*, Nicolás Copérnico trastocó en el papel el orden del universo y sentó las bases de la cosmología científica moderna. Concebir al sol como centro de un gran sistema supuso mirar al mundo con ojos completamente inocentes en una época en que el poderío de la fe señalaba culpables por doquier. El autor, un irlandés

que escribió sendas biografías de Kepler y Newton, evoca la vida del monje polaco en un mundo aún medieval.

La mujer en la muralla. *Alberto Laiseca.* Planeta. Buenos Aires, 1990, 312 págs. El autor de *La hija de Kheops* y de la novela inédita *Los Sorla* narra la historia del joven príncipe Chong, convertido en el emperador que construyó la Gran Muralla China y asimismo, en un renombrado genocida. La novela se detiene en las intrigas palaciegas, el poder de los eunucos y demás sociedades secretas y las

distintas corrientes filosóficas, religiosas y eróticas que bullían en la China misteriosa de la época.

Ensayos o pruebas sobre una red hermética. *Héctor Libertella.* Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, 1990, 105 págs. Se trata de un libro de difícil clasificación. Casi como si fuera de Libertella: experimento literario y ensayo, palabra y dibujo, narrativas y humanidades. El libro incluye signos y diagramas realizados por Eduardo Stupia a partir de bocetos del propio autor. Héctor Libertella ha escrito anteriormente

El camino de los hiperbóreos, Cavernícolas, El paseo Internacional del perverso y Nueva escritura latinoamericana.

Moral. *Sergio Chejfec.* Puntosur. Buenos Aires, 1990, 161 págs. Según se puede leer en la solapa, la trama de *Moral*, “se arma a través de los reveses constantes de un poeta iletrado. La trama se vuelve, como la vida del propio personaje, Samich, una toda y única digresión”. La prosa desarticula relaciones básicas entre la escritura y sus sentidos. Sergio Chejfec es autor de *Lenta biografía*.

Kleblitz. *André Kaminski.* Trad. de Begoña Llovet. Alfaguara. Buenos Aires, 1990, 408 págs. La segunda novela de Kaminski en español, luego de *El año que viene en Jerusalem*, relata la historia de un joven judío que decide construir una nueva sociedad basada en la libertad del hombre. En Polonia, su tierra prometida, conoce el fracaso de combatir un sistema totalitario. Envejecido, exiliado en Viena, se pone a mano de un psicoanalista por correspondencia, a fin de averiguar las razones del fracaso.

nea. Así y todo se trata de una novela de "gentes simples", personajes comunes que se dejan llevar por la vida aunque aferrados siempre a un firme código de conducta. Aparecen en la novela determinados tonos de épica popular puestos en juego para destacar, precisamente, ese empecinamiento en no desbandarse a pesar de las desgracias y el paso del tiempo. Aparecen fugaces referencias a actos anónimos casi heroicos que operan como microrelatos dentro del cuerpo general del texto y que alcanzan su punto más nítido de expresión cuando la guerra se instala en ese plácido pueblo del norte italiano.

En cierto modo esta novela es una suerte de relato coral para voz solista. La primera persona narrativa ostenta un fuerte influjo de representatividad de su entorno, por esa voz pasan los relatos propios pero también los de los otros, unidos todos por ese contraste peculiar entre cotidianidad e historia. Así confluyen múltiples registros, casi un inventario narrativo: la remembranza, el chisme, lo fantástico, la saga, el alegato, la crónica, todos abrochados entre sí por la uniforme voz narradora. En esa cualidad estructural (no lexical) de aproximación al relato oral lo que permite la entrada de todas esas modalidades. Una vaga resonancia medieval se desprende de *Oscuramente...*

Posiblemente por todo lo anterior el final de la novela sea su punto más débil. La linealidad de la temporalidad narrativa combinada con la circularidad de los múltiples relatos que la constituyen traban cualquier cierre que no incluya la promesa de la continuidad. Una novela que intenta reflejar el ritmo de la vida es difícil de terminar, por eso los últimos capítulos enmarcados por los preparativos de la emigración están demasiado teñidos de cierto convencionalismo, haciendo caer a la novela en una zona que, hasta en-



tonces, había pulcramente evitado: la literatura social de entonaciones nostálgicas.

A pesar de esto, *Oscuramente fuerte es la vida* le permite a Antonio Dal Masetto consolidarse como un autor con una visión sobria y sensible de los claroscuros de la experiencia. La apuesta poética de Dal Masetto es aquella que procura una identificación entre vida y literatura, de borrar de la ficción sus propias huellas, que lo escrito simule lo vivido. En este sentido, su eficacia resulta de la consecuencia con su propia dirección estética.

Pablo Fuentes

El círculo interno.
Miguel Espejo. Catálogos.
Buenos Aires, 1990, 173
págs. Alrededor de
A 50.000.



Al comienzo de su polémico *Mito de Sísifo*, Camus afirmaba que el único gran tema posible para el pensamiento actual era el Suicidio. En *El círculo interno*, novela (o casi) que Espejo dio a la estampa veinte años después de haberla iniciado, se intenta penetrar en la complejísima gama de sensaciones e ideas que acude a la mente de un agonizante suicida (por sinécdoque: la cultura humana). El protagonista, un "héroe" propio de la literatura posterior a Joyce y a Kafka, es un hombre atormentado y devastado por sus dudas y remordimientos, un hombre a la vez incapaz de permanecer en la Vida y de entrar en la Muerte. Se comprenden aquí los elogios que Onetti le dedicara alguna vez a Espejo: la obra de ambos parece signada por la recurrencia de ciertos temas obsesivos, como la condición tenue del yo, la vacuidad de la existencia, la imposibilidad de la comunicación, la melancólica soledad, y hasta la crueldad, temas, por cierto, muy del mejor Faulkner; otro título viable para el *Círculo Interno* sería, de hecho, *A S I Lay Dying*.

El libro, con un argumento que nunca se dedice a ser tal y cabalga entre la poesía en prosa y el ensayo existencialista, está dividido en dos partes. La primera, "Viaje al centro de la luna" —cuyo título es paradoja de su inmovilidad— desarrolla una escritura onírica, que responde a un concepto baudelaireano de la realidad. La segunda, "La raíz incesable", que sugestivamente tiene por epígrafe el poema de Borges *El suicida*, se acoge en cambio a un sistema bergsonian, basado en la indagación de los contenidos de la memoria. El hilo que une ambas partes es ciertamente delgado, ya que la primera no es sino un relato escrito por el protagonista de la segunda, mas Espejo se esfuerza para que los dos personajes sean similares y sus tragedias, simétricas (del verdadero protagonista incluso leemos: "él era menos real que su personaje"). Este recurso permite que por momentos algunas ideas centrales dupliquen sus efectos, pero también que en más de una ocasión la obra devenga monótona y monócorde, conspirando contra la ya de por sí escasa paciencia del lector moderno. La hiperabundancia técnica de la meta-literatura (recuérdese que el héroe es escritor) suele resultar poco interesante y le quita vida propia a la novela, mientras que la presencia de lo que Bakhtin llamó "el bajo material corporal", que incluye desde ardientes escenas eróticas hasta episodios de coprofagia dignos de Sade, tampoco aporta elementos significativos, si bien al menos fomenta el contraste entre la sed de absoluto y nuestra pobre materialidad (contraste que el autor demuestra sentir con intensidad).

Obra porosa, asfixiante, terrible, *El círculo interno* tiende a ser víctima —no es un retruécano— de su propia circularidad. Sin embargo, pinceladas de talento y de honestidad no le faltan.

Marcelo Gabriel Burello



RECIENVENIDOS

Un resplandor en la oscuridad.
Susan Isaacs. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 270 págs. Localizada en la época de la 2ª Guerra Mundial, la contrapunta informa que esta novela "es la historia de Linda Voss, cuya vida está signada por la pasión, la traición y la intriga. Pasión cuando, después de un intenso *affaire*, John Berringer le propone matrimonio; traición cuando las infidelidades del seductor hombre de negocios provocan la ruptura del matrimonio; intriga tanto del estilo de las que se viven en *Wall Street* como la más violenta derivada de la participación de Linda Voss en la guerra en calidad de espía".

Antonio Juan. *Yinover, Débora y Caparrós. Martín. IMO Editora.* Buenos Aires, 11 de enero de 1991, 3,050 kg. Una obra de inesperada belleza abre promisoriamente el incivil registro '91 de la República de las Letras. Lejos de todo apresuramiento, la crítica ha rastreado el origen de la coautoría hasta un remoto pasado (Ver "El semillero de Arco Iris", de Adriana Puiggrós). Esto explica, en gran medida, la rigurosa selección de los mejores rasgos de cada rama presente en *Pequetonyo* —título de la obra en su edición catalana. La profusa genealogía

de esta edición princeps será motivo, sin duda, de próximas lecturas. Un auspicioso norte, en suma, para este tercer cuerpo de la supradicha dupla que así reafirma, con franco compromiso, el dinástico futuro de Babel.

Los ancianos y las apuestas. *Javier Villafañe. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 80 págs.* Se trata de cuentos breves, historias y poemas impregnados de sutil erotismo y de ácida melancolía que —tema poco frecuentado por la literatura— toman a los ancianos como motivo central. El autor ha escrito, entre otros, *El gallo pinto*, *De puerta en puerta* y *El gran paraguas*. Sus cuentos contactan lo onírico con lo cotidiano.



OCTAVIO PAZ

Premio Nobel 1990

N O V E D A D

Pequeña crónica de grandes días
EDICION ARGENTINA

Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe
3ra. EDICION ARGENTINA

El laberinto de la soledad
EDICION ARGENTINA

Libertad bajo palabra
EDICION ARGENTINA

En nuestro fondo editorial: *El arco y la lira • ¿Aguila o sol? • La estación violenta • Xavier Villaurrutia, en persona y en obra • El laberinto de la soledad • Posdata. Vuelta al laberinto de la soledad • Pasado en claro • México en la obra de Octavio Paz. Tomo 1: El peregrino en su patria. Tomo 2: Generaciones y semblanzas. Tomo 3: Los privilegios de la vista.*



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Suipacha.617 (1008) Buenos Aires.

Tel.: 322-0825/9063

Fax: 54-1-322-72-62

Informe de París. Paula Wajzman. De la Flor. Buenos Aires, 1990, 223 págs. Alrededor de A 65.000.



La marginalidad, con todas sus formas, se ha apoderado de París en la novela de Paula Wajzman. Noctámbulos y drogadictos, exiliados y descartados, han caído bajo la mirada y la voz de la Princesa, dueña absoluta de la novela.

El discurrir de la Princesa es el París del informe, o la necesidad vital de apropiarse de un lugar "en medio de semejante maratón de caras extrañas".

Su informe encierra a los integrantes de la barra, a "los muchachos", fugitivos incansables de "moldes y cajones mugrientos demasiado viejos donde hay que meterse". La Princesa es la emisaria del grupo.

"Nos encontramos a través de la transa. Cuando llegué acá, me fascinó la red marginal de intercambio, los caminos que traza la droga gambeteando al sistema. Allí no llegó Descartes, todavía; es lo único divertido que les queda a los frunchutes. Lo demás es un opio".

En su totalidad *Informe de París* se exilia en los márgenes, y esta ubicación voluntaria se convierte en una provocación, en una orientación hacia los otros discursos, por parte de la novela de Paula Wajzman.

El golpe decisivo viene desde el lado del lenguaje. "La gracia portea de la yeca", "el acelere", "el bruto erotismo de la labia", confirman la urgencia de clausura que tiene la mirada de la Princesa, definiendo a los cómplices y expulsando toda posibilidad de interferencia.

Pero, se sabe, detrás de toda conducta hay una motivación, y la autora se mueve entre argumentos, cerrando paso a la descripción de caracteres. La voz de la informante recorre lugares, historias quizás conocidas; pero al mismo tiempo que las nombra las somete, aislándolas en el uso de una única forma de comunicación.

La operación es extremadamente peligrosa: liberarse de todo un juego de nociones previas, aceptadas o rechazadas desde otros espacios y otros tiempos. Significados heredados y la necesidad de escapar de la costumbre de pronunciarlos cuando se ha perdido el dominio de sus sentidos. La novela se niega a trabajar con ecos; prefiere los pactos de silencio.

"¿Me querés decir qué carajo estoy haciendo, tirando manteca al techo en París? Me parece que estoy actuando en una obra, pero yo no escribí el argumento; y a veces pienso que somos embajadores, pero no sé de qué...".

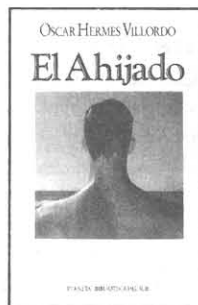
Frente a la pérdida de sentido, el agotamiento que provoca la búsqueda de referencias en otros mundos posibles. Entonces, el espacio verbal se suaviza y entra en juego la nostalgia por "la casita de los viejos".

Y esta lucha contra el fluir constante de las palabras que trabaja *Informe de París* contagia las ganas de prenderse junto a la Princesa, pero también junto a Alicia en aquel diálogo: —La cuestión —insistió Alicia— es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

—La cuestión —zanjó Humpty Dumpty— es saber quién es el que manda..., eso es todo.

Gabriela Leonard

El Ahijado. Oscar Hermes Villordo. Planeta. Buenos Aires, 1990, 168 págs. Alrededor de A 60.000.



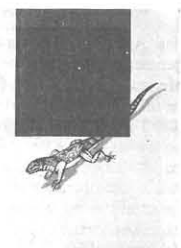
Como un proceso de progresivo adelgazamiento podría caracterizarse la transformación del *status* del narrador-protagonista en las novelas de Villordo desde *La brasa en la mano* (1983). Finalmente, en *El Ahijado*, se llega al hombre sin cualidades, de quien nada puede predicarse. Casi nada: queda su percepción de sí mismo como *homo mulier* (los *gay scholars* —como escribiría *Critical Inquiry*— refutarían sin duda este determinismo biológico, este pensar un límite cualitativo absoluto, que, sin embargo, por el estatuto mismo del narrador, resulta irreproachable al ser inavergonzable el lugar de su enunciación). Es el centro de toda la peripecia, desde un encuentro en el descampado con el Hombre de la Casilla hasta la entrevista última del Ahijado. La peripecia es casi única: encuentros sexuales-interrupciones y huidas-nuevos encuentros. El recorrido define una topografía que es también una tópica: baldíos, *carceri d'invenzione* o recordadas, obras en construcción (el proletariado —en oposición al lumpenaje— aparece en Villordo bajo la especie del albañil), circo (novedad topográfica que significa un cambio de ambiente, entre Carreras y Wenders). El núcleo es siempre un banquete, lúculiano, que aquí deviene payada cómica-erótica: la tentación es leerlo como *contrario emblemático* —ya que no parodia— de las reuniones de intelectuales en Sacer o la payada en *Respiración Artificial* (Halperín se preguntaba por qué la nerviosa conversación entre intelectuales es una tradición continuada con más ahínco que fortuna por nuestros novelistas). Este núcleo funciona como *morceau de bravure*, de acuerdo con las enseñanzas de Retórica: perfectamente unitario en sí mismo, perfectamente antologizable. La *drague* genera asimismo, inevitablemente, otra figura de pensamiento, la prosopografía: El Hombre de la Casilla, el Alto, el Petiso, el Provinciano, el Acrobata, se deslizan casi hacia la tipicidad. Los

encuentros del narrador hacen surgir otro *topos* de la literatura homosexual —por darle este nombre apresurado—: la Búsqueda del Amigo Ideal. El Ahijado es la referencia de todos los personajes que hablan con el narrador; está en el mundo pero lo trasciende; es la instancia última de sentido. Es aquí que aparece una estética posromántica, de tinte neoplatónico, que pareciera subterfugar todas las narraciones de Villordo.

Mujica Láinez hacía rimar el nombre del autor de este libro con "vermes" y "sordo". El plural latinizante hallaba su referencia en "mundo": el "mundo de vermes" es en las novelas de Villordo, fundamentalmente, el de la homofobia, que era ya la realidad eje de *La otra mejilla* (1986) y que aquí puntúa el relato. Las intervenciones de la policía hacen avanzar la narración, son los límites de posibilidad de lo narrado. La homofobia no inficiona aquí la totalidad social, como en los otros libros, sino que se concentra en la institución (note el *apunt* retórico de la concentración en el momento mismo en que la homosexualidad es atacada más vivamente desde el aparato estatal mismo). Ausencia de sordera entonces. Y si es cierto en un sentido que Villordo es el anti-Puig por el lenguaje deliberadamente desrealizado del narrador, por otra parte los diálogos recuperan esa oralidad de los marginales y *working-classes* —y especialmente de los provincianos en Buenos Aires— que nos resuella en la oreja.

Alfredo Grieco y Bavio

Obabakoak. Bernardo Atxaga. Ediciones B. Barcelona 1989, 379 págs. Alrededor de A 95.000.



Es inevitable empezar diciendo que Obabakoak pertenece a una literatura marginal, porque está hecha de una lengua marginal, el vasco. "*Todas las demás lenguas y lenguajes comunes que en el mundo son* —dice en uno de los relatos el mismísimo Axular, escritor vasco del siglo XVII—, *están entre ellos entreverados y relacionados. Pero el eskuara es único, y distinto de cualquier otra lengua. De donde su soledad*". Nacer en el vasco es nacer en el extrañamiento, es ser hijo de una madre desconocida o apócrifa. Los parlantes lo abandonan por su incomunicabilidad, los nacionalistas y/o escritores han peleado por fijar un paradigma, una abstracción. Y —para colmo de sus posibilidades— la tradición escrita es exigua, ínfima. Sólo en algunos medios rurales se habla genuinamente, sin imposiciones, como algo natural que va de padres a hijos. Y ese vendría a ser *Obaba*, el lugar de una lengua, que es también el de la infancia y el de la literatura. Es en *Obaba* donde el *Tío de Montevideo* (otro no lugar de escritores sin lugar como Ducasse) le promete en un sueño a Axular una preceptiva del plagio. Como decía Borges en *Discusión*, cuando no la hay, la tradición es la que se escamotea y tergiversa de todo el mundo. Traducir, transcribir, plagiar son la salmodia de Bernardo Atxaga (seudónimo de Joseba Irazu), cuyo gesto fundacional es timar a Borges. En su caso, los dos linajes van de Obaba a Hamburgo, del País Vasco a Alemania. Sólo hay un punto de ablande (ante lo que sugieren tamañas durezas fónicas, tamañas idiosincrasias) donde se es forastero por antonomasia: la Castilla de Villamediana con sus gitanos blancos y negros. Los extremos colisionan en *Esteban Werfell*. Habitante de su tierra madre, es víctima de un ardid del padre: las cartas, enviadas por éste, de una inexistente joven alemana, rescatan al hijo del olvido de la lengua paterna.

La otra tensión en la que se dirime Obabakoak es la del juego y la función. Sólo los cuentos redondos, *decimonónicos*, pueden ser usados, manichaleados dicen los personajes mientras intercambian plagios y peripecias. Es un juego fatuo, vano —achaca el tío—. Pero sufre una revelación. El engranaje comienza a funcionar desde el momento en que sirve para escribir en vasco.

Más aún, la literatura puede pretender dosificar la memoria protegiéndose de los excesos de un Funes o del Martín de *Nueve palabras en honor de Villamediana*. Y, si no, dibujar la incesante posibilidad de senderos como la madriguera de *En busca de la última palabra* donde se entrecruzan casi una veintena de relatos. *Cabo desolación* llama Esteban Werfell —en el cuento homónimo— a ese delirio infinito de la memoria. El personaje de esta otra Recherche (la de "*En busca de la última palabra*") se sumerge en la ampliación de una fotografía. El crimen de Blow-up es transformado en una travesura infantil tomada en un relato colectivo de la escuela primaria. —Y la vuelta al pasado es castigada con la muerte. O, la inscripción definitiva en la lengua materna deviene baluceo. O, hay un estadio de mudez que sobreviene al juego con las historias que en el mundo han sido.

El autor de Obabakoak tiene 39 años, ha publicado en vasco desde principios de los '70, tanto narrativa como poesía. A Bernardo Atxaga debemos no sólo este libro *maravilloso*, sino también la excelente traducción a un español que no es de España, precedida de una sintética y completa introducción a la literatura vasca de Ibon Sarasola.

Roxana Páez

RECIENVENIDOS

El mayor de mis defectos y otros cuentos. R. Fontanarrosa. De la Flor. Buenos Aires, 1990, 253 págs. El autor de *El mundo ha vivido equivocado* y de *No sé si he sido claro* aborda, en esta serie de relatos, la narración de las (malas) costumbres y la sátira a personajes de la fauna nacional y provincial. Del creador de

Boogie, el aceitoso ha escrito Juan Carlos Martín: "Situado deliberadamente fuera de todas las parroquias literarias, Fontanarrosa obtiene en esa independencia la libertad para escribir sólo lo que se le da la gana". En sus cuentos, la vertiente paródica es el medio conductor más rápido y seguro de la risa.

Maniático textual. Nº 2. Buenos Aires, 1990, 56 págs. La se-

gunda entrega de esta revista de literatura incluye un reportaje a Isidoro Blaisten, un cuento de Bernardo Jobson, un artículo de Cristina Fernández Barragán sobre Vladimir Nabokov y un informe sobre la literatura cordobesa.

No temas cuando la visita te salude. Franco Vaccarini. Rundi-Nuskin. Buenos Aires, 1990, 94 págs. Primer libro de cuentos cor-

tos del autor que fue seleccionado, en literatura, para la Bial de Arte Joven '89. Franco Vaccarini publicó cuentos breves en la revista de cultura *Buenos Ocios* y en la de literatura *Trilce*.

Historias de crimen y misterio. Juan-Jacobo Bajarilla (Comp.). Fraterna. Buenos Aires, 1990, 307 págs. El simple arte de matar ha permitido a los escritores

argentinos imaginar todo tipo de versiones del hecho criminal. Investigadores imbatibles, confiados en las armas de la razón o en las sutilezas de la intuición, han dado cuenta de los misterios del crimen. El compilador reúne en esta edición, entre otros, a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh y Manuel Peyrou. Se incluye un estudio preliminar a cargo de Bajarilla.

La verba macedonia

Con este convencimiento fuimos a visitarlo a su hogar de la calle Las Heras, cuando todavía su figura gozaba de la casa, del afecto filial, de la luz. Cuando Macedonio, sentado frente a su propio espectáculo, conversaba de sus temas cotidianos y respondía a las preguntas de los jóvenes amigos de entonces. Era un hombre de setenta y cinco años, delgado, gris, envuelto en sacos a su gusto, con boina y bufanda. Le gustaba fumar una especie de cigarrillos, que él solo gustaba. Y mientras hablaba, se recostaba en un sillón-hamaca. Cuando escuchaba a su interlocutor solía apoyar la barbilla en las manos, con un gesto de atención.

Nos dijo entonces, cuando le expusimos las causas de nuestra visita, que no siendo un improvisador en cuestiones de entrevistas periodísticas, le hubiera gustado contestar por escrito un cuestionario. De todas maneras aceptó la conversación informal que siguió y que, con poco de más o de menos, sin cambiar lo fundamental, publicamos por primera vez.

— Se habla, don Macedonio, y se divulga, que la cultura argentina de hoy está en decadencia, y la causa de esa decadencia se atribuye a la existencia de un poder político avasallador. Este con su presencia hace desaparecer por absorción los medios promotores del sentimiento del arte. Según esta situación el creador contemporáneo se ve constreñido a realizarse en pequeños círculos y por eso las posibilidades de ser oído y comprendido por vastos sectores de la comunidad son mínimas.

Macedonio Fernández se echaba atrás un mechón gris, que se evade de su boina, se respalda, piensa como siempre antes de contestar, y luego dice:

— No hay decadencia alguna —afirma—. El hombre conserva su poder creador, pero es la grandeza y audacia de los actos del poder político de nuestro tiempo realizados en el seno de la sociedad donde vive el artista, la causa que aminora la visibilidad o audibilidad de sus producciones. Esto lo obliga a esmerar su trabajo en la sociedad hasta el heroísmo, para evitar su eclipse en los movimientos sociales que encierran y lo arrastran. Este hecho explica una mejor nitidez en el logro poético de las generaciones actuales, a quienes considero, en este sentido, mejores que las anteriores, porque hay en ellas la aplicación de una técnica, con la cual antes nadie se sentía obligado.

— En nuestro país, ¿cree usted, don Macedonio, que el gobierno, absorbente por propia gravitación de todos los órdenes de nuestra vida, desviará hasta anular la posibilidad de nuestra auténtica cultura?

— Un presidente —caudillo nacional— es por consecuencia de la acción un pasionista en el arte de gobernar. Siente la voluptuosidad de gobernar por sobre todas las cosas. Siendo su vocación manifiesta y realzada, no puede hacer otra cosa.

— ¿Y qué reflexiones le merece este

Hay escritores de quienes otros escritores dicen que han hecho del género oral un uso sin fisuras, casi inverosímil. La ecuación sería perfecta: relato de un relato fugaz, incontestable, sin registro. De Macedonio decía Borges estas cosas. De Macedonio, de Borges, de estas y otras cosas hablaba Ricardo Piglia en su habitual proscenio operístico, cuando recordó una entrevista, casi perdida y, probablemente, única, que habría concedido Fernández hacia 1950. La publicó en un libro inencontrable Vicente Trípoli, en 1964, y es, quizás, la única versión de aquellas palabras tan loadas.

predominio de la pasión política en la vida nacional, en lo que respecta al escritor? ¿No hay pérdida de su libertad como fundamento para la creación?

— Han dominado el mundo de hoy los vocacionales del mando, y nosotros los escritores somos los sacrificados a esa pasión sin medida pero actuante de gobernar con pasión. Téngase en cuenta que nosotros integramos un país en formación política, intelectual, jurídica. Dentro de eso tenemos derecho romano, mas no argentino. Carecemos por lo tanto de lo otro, de eso que otorga los antecedentes necesarios para la concreción final de una comunidad auténtica.

— En la Argentina actúan los elementos de una posible cultura definida. Tenemos un ser humano con diferenciaciones, de carácter típico. ¿Es previsible el tiempo donde se dará la conquista de un prototipo cultural, sobre esta base tan primaria?

— En nuestro país puede darse y llegar a ser. Esta es la tierra de la elementalidad y sobre ella puede construirse la nación más grande de la Tierra. Partiendo desde el principio puede avanzarse hacia la nueva o a la propia forma de cultura. Todo está por hacerse, y si se concreta ha de ser fatalmente nuevo, representativo de un tipo humano. En principio toda grandeza es posible en nuestro país, ya que en él no se ha dado todavía la expresión final de su grandiosidad como pueblo.

Macedonio Fernández se echaba atrás y permanecía en situación de descanso. Encendiendo un cigarrillo y luego se queda meditando. Nosotros recordamos entonces una página leída en *Papeles de reencuentro*. Allí dejé escrito hace tiempo: "Nosotros so-

Ilustración O. Carballo



mos espectadores y por eso América es un continente banal. Actuar en la vida como espectadores —muy pocos como lectores— no trae más que consecuencias baladíes. El estado de banalidad trae hasta la apatía de la muerte y eso hace que aquí suela decirse del que se ha muerto: «Ese se libró...».

Luego del respiro hacemos las últimas preguntas.

— Don Macedonio, sabemos bien que usted nunca se sometió a un reportaje con reporteador. Sólo este medio siglo cumplido —siglo XX— nos impone la tarea de pedirle opiniones sobre literatura y cultura. Nos gustaría saber las diferencias aunque fueran sutiles que usted encuentra entre la producción de nuestro tiempo y la de su juventud.

— Hay muchas. Paso algunas por conocidas y trascendentes, y se refieren a los cambios sociales, sobre los cuales se afirman ellas. Los campos de acción son distintos y las vocaciones de ahora no son tan fácilmente llevaderas. Si bien es cierto que han aumentado los escritores y los lectores, en comparación, para superar esa actividad general los jóvenes se ven precisados a una severa autocritica y a desbrozar tenazmente lo superfluo. Esta situación ha llevado a la poesía actual a una manifestación muy cerca de lo perfecto y a un elevado tono lírico.

— ¿Cuáles son a su criterio los escritores de su tiempo que merecerán a las generaciones siguientes?

— Prefiero no contestar a esa pregunta. Tengo muchas razones, las cuales van desde la falta de una información completa hasta la falibilidad del juicio. En cambio puedo dar una razón que me inhibe y es ésta: desde siglos atrás la humanidad lee unos po-

cos e idénticos libros, lo que supone la representación de un drama de innumerables actos para los escritores contemporáneos. Dentro de él nosotros, todos, somos los protagonistas.

A don Macedonio se le ha apagado el cigarrillo y lo vuelve a encender. Esta acción nos hace recordar algunas opiniones sobre su personalidad. Uno de sus amigos de generación literaria escribió en *Proa* en 1925: "Detrás de un cigarrillo y en tren afable de semidiós acriollado, sabe inventar entre dos amargos un mundo y desinflarlo enseguida". Por su parte, nuestro extraño escritor había confesado en la misma revista: "Nunca me he sentido efímero. Importante, sí, ¿pero efímero?... Más bien me siento inventor del tiempo y creo que el individuo se creyó mortal. Si muero será con mucha sorpresa de mi parte y no lo callaré. Estoy comodísimo con el existente arreglo de resucitar cada mañana, calzarme el mismo cuerpo de nuevo. Y también entiendo que alguna vez será otro el cuerpo que nos pondremos, o ninguno. No es indeclinable la materia".

Macedonio Fernández escribió muchas páginas involuntarias y entre ellas una biografía que dice así: "Se cansó de estar parado, se cansó de estar sentado, se cansó de estar acostado y dio por concluido el vivir". En el hombre que está solo y espera, Scalabrini Ortiz lo definió: "Para siempre el primero y más grande en la escuela de profetas porteños". En esa página se afirma que era un hombre solo que esperaba y seguiría así "por los siglos de los siglos".

Don Macedonio ha concluido de fumar y creemos oportuno hacerle otra pregunta.

Usted es contemporáneo con Güiraldes, quien ha escrito el libro más editado de cuantos imprimieron los hombres de su época. Quizá pueda aclararnos las causas contradictorias entre una crítica adversa y el éxito editorial de *Don Segundo Sombra*. Le hacemos esta pregunta porque luego de aquello, los jóvenes de hoy han vuelto a plantear la cuestión en torno de su valor representativo. Se le discute su verdad.

— El libro de Güiraldes —respondió— es un comienzo de novela y quienes le niegan esta condición tienen razón en gran parte. Le fue imposible a Ricardo construir la técnicamente con el solo diálogo entre padrino y sobrino. Los críticos acertaron a veces. Por ejemplo al considerar "la verdad" en el capítulo del duelo entre el protagonista y el "tipe" Burgos. La tramitación, el proceso, los detalles del mismo son fantásticos y no representan esa *verdad* que alegan los comentaristas, pues no responden a la naturaleza del gaucho ni de nuestro hombre de campo. Crítica aparte, creo que la causa del éxito de *Don Segundo Sombra*, el que tanto ha sorprendido a los entendidos, se debe al poder de simpatía que surge espontáneamente del personaje y del relato. Este éxito lo gozó Güiraldes, pues gracias a *Don Segundo* vivió días muy felices.

— Gracias, Macedonio Fernández.

Nos retiramos de su casa frontera al Jardín Botánico, cuando las sombras primeras de la noche empezaban a oscurecer los árboles de la ciudad. Nos llevamos con nosotros la imagen gris del hombre de letras olvidado en su propio país. Nos sonrió con afecto desde su ya alta edad, y vimos caer de nuevo el mechón gris bajo la boina. Tenemos todavía en el recuerdo su figura huesosa, que nunca más volveríamos a ver de pie, o mecidiéndose frente a su mesita de trabajo, con sus cigarrillos y su inalterable bondad de sabio criollo conocedor de su destino. Mientras nos alejábamos su mirada nos acompañó largo trecho a través de los vidrios de su ventana a la calle.

Tengo la solución, pero todavía no sé cómo encontrarla (Karl Gauss).

PAGINA ES NOTICIA

ESTADOS UNIDOS

The New York Times

but not theatrical," Mr. Soriano said in a telephone interview.

Mr. Soriano, one of whose novels became the movie "A Funny, Dirty Little War," was less direct in an article that he wrote for *Página 12* the

FRANCIA



« *arrivisme politique* », etc. Les révélations de *Página Doce* ont court-circuité les manœuvres du conseiller. Mais cette affaire n'est sans doute pas terminée : la presse s'en est emparée et s'interroge sur l'origine des fuites. Le scandale est

ESPAÑA

EL PAIS

Poco tiempo después de asumir la presidencia, Menem dejó entrever en unas declaraciones, publicadas sólo en el diario progresista *Página 12* y no desmentidas, que quería fuera del Ejército al coronel Mohamed Ali Seineldín y al teniente coronel Aldo Rico.

BRASIL

O GLOBO

Até o momento, *Página 12* tem cumprido suas promessas aos leitores: duas de suas matérias provocaram crises nas Forças Armadas e na Justiça, mas em compensação aumentaram as vendas num País desacostumado a denúncias. A primeira foi a publicação de

FRANCIA

Le Monde

ITALIA

IL MESSAGGERO

Martedì, il quotidiano *Página 12* ha denunciato che i militari «fondamentalisti» stanno pianificando un attentato contro un ufficiale in attività per poi scatenarsi

SUECIA

SVENSKA DAGBLADET

re han skrev för första numret 26 maj 1987:

Página 12 är en tidning där saker och ting kommer att kallas vid sitt rätta namn. De döda

ITALIA

il manifesto

farsesco ed ironico di una vicenda che aveva tuttavia tenuto nell'incertezza per un giorno intero il paese e gli stessi mezzi di comunicazione. Da *Página 12*, che apre la prima pagina con il titolo «Eroe di fango», fino al severo quotidiano del mattino *La Nación*, che scrive - in un articolo di fondo pagina - «credevano che Rico fosse un secondo San Martín».

ESTADOS UNIDOS

Newsweek

key papers, *La Epoca* of Santiago and *Página 12* of Buenos Aires, regularly excerpt articles from *El País*. It has become a soapbox for some of Latin America's most respected novelists and commentators—among them Gabriel García Márquez,

ESPAÑA

cambi6

La indignación se mezcla con la tristeza: «Es cierto que la indignación lleva a pensar que éste es un país menos serio que Burkina Faso», dice desde una columna de opinión Jorge Lanata, de *Página Doce*.

Página/12

el país a diario

EL NUEVO PERIODISMO

Director: Jorge Lanata

¡Nada serio! Textos para reír con todo. Recopilación y banda, Claudia López y Gustavo Bombini. Ilust. Sergio Kern, Martín Kovensky y Paula Socolovsky. Libros del Quirquincho, Col. Libros para Nada. Buenos Aires, 1990, 77 págs.

"El placer de disparatar y la actividad sin objeto (*para nada*) se enfrentan a la razón ejercida como censura. Durante el período de aprendizaje se ejerce, según Freud, la prohibición de jugar con los objetos y con el lenguaje". La cita, que pertenece al quinto volumen de la colección Libros para Nada, clasifica el significado del espacio alternativo que reclama este proyecto dirigido a los adolescentes y que reúne historietas, graffiti y letras de rock, entre otras yerbas. Cada antología va acompañada por una banda que desde los márgenes de la página explica, analiza y repasa historia y características del material seleccionado.

En Nada serio se recorren diversos modos del género humorístico: el costumbrismo (Chamico), el absurdo (Macedonio), la parodia (Fontanarrosa), el humor negro (Silvina Ocampo). El corpus es todo lo variado que el asunto exige. Asistidos por Eco, Freud, Calvino, Rest, Bergson, los autores revisan concienzudamente los mecanismos, efectos y estrategias del discurso humorístico. Consiguen, sin eludir las complejidades de la cuestión, resolverla en un lenguaje claro y accesible para sus lectores.

¿Dónde está la risa? —se preguntan desde la banda López y Bombini—. ¿Del lado del espectador de una estrepitosa caída en medio de la calle, o bien en el suelo, en la boca del accidentado? El humor es una cuestión topológica, de distribución de espacios. Se trata de correrse, desplazarse, mover las piezas. Pero no cualquiera puede quitar las cosas de su sitio. El gesto humorístico supone saberes que —dicen los autores— "no se aprenden recibiendo de bachiller". La mirada extrañada, el sentido del humor —afirman— es sobre todo una *actitud*. Sin embargo, la lectura de buena parte de los textos de la antología revela que los resortes de la risa remiten a competencias de tipo enciclopédico.

De las múltiples ilegalidades en las que se incurre a través del humor, los autores se detienen en la fractura de los códigos que rigen la cotidianeidad de su público: la familia, la escuela, el lenguaje. Los objetivos de la banda son vastos. Desde advertir (proteger) a los lectores contra las traiciones de la letra impresa (no todo lo que se dice en los medios es verídico, en textos de Macedonio, S. Ocampo, García Reig), hasta procurar mostrar, a lo largo de todo el trabajo, que la lengua (y entonces la lectura) es una de las llaves del placer.

Elena Massat

Cuentos y leyendas de amor para niños. AAVV. Coedición Latinoamericana, Aique Grupo Editor, 4ª edición. Buenos Aires, 1990, 109 págs.

Coedición Latinoamericana es un conjunto de editores de estas pudendas partes del planeta, y desde hace una década trabajan con literatura infantil basada en la tradición oral. Aique Grupo Editor acaba de sumarse a las filas del equipo con una serie de títulos que abordan temáticas folklóricas. Cada uno de los volúmenes está integrado por relatos de diferentes países de América latina, ilustrados por plásticos vernáculos.

Cuentos y leyendas de amor para niños reúne narraciones en las que se ha privilegiado el aspecto antropológico por sobre la escritura. No obstante, las historias tienen el atractivo del clima mágico, atemporal de la leyenda, fortalecido por la belleza evocadora de los nombres.

Con excepción de "María Tolete" (Venezuela), en todos los relatos la unión de los amantes es obstaculizada por la

intervención de enemigos poderosos: un padre autoritario, un cacique celoso, las leyes de la tribu. El hada bienhechora americana —la Naturaleza— resulta algo interesada, en la medida en que parece negociar el matrimonio eterno de los enamorados a cambio de que éstos pasen a engrosar su reino convertidos en flores, aves o manantiales. En cambio, María Tolete y su amado, al cabo de una serie de peripecias similares a las que atraviesa la europea Cenicienta, serán felices y comerán perdices en esta mismísima y dulce tierra, gracias a las picardías de la astuta protagonista.

Por eso, si el último cuento de una antología funcionara como la *última palabra*, la definitiva, la disposición de un código tan encantadoramente caprichoso como el abecedario (Venezuela cierra el volumen) conduciría a que los pequeños lectores del Sur también existe llegaran a la conclusión de que, a diferencia de sus coetáneos europeos, sus vidas peligran no sólo por una deuda salvajemente injusta, sino que el amor también les está vedado.

E. M.

El pequeño Nicolás. Sempé/Goscinnny. Trad. Esther Benítez. Alfaguara, Buenos Aires, 1990.

La sátira a la escuela es ya un topos del humor literario destinado a los menores —ejemplos vernáculos recientes son el "¡Silencio, niños!" de Emma Wolf (en Cuento chino y otros cuentos no tan chinos) y el memorable capítulo



lo que Ricardo Mariño dedica a las fiestas patrias en Loscosmos ("Himno. Festejos escolares")—, y este primer volumen de la serie de Nicolás, de Goscinnny, se inscribe en esa honrosa tradición. A través del relato que el pequeño Nicolás hace de su vida en el colegio y en la casa, el autor desliza, con sutil ironía, una crítica afectuosa —pero no por eso menos dura— a los pilares de la sociedad francesa: "... Después el director reunió a todos los profesores y vigilantes a su alrededor, y les dijo que tenía ideas formidables para recibir al ministro. Para empezar, fíjame a cantar todos *La Marseilles*, y luego después, tres de los pequeños se adelantarán con flores y darán las flores al ministro. La verdad es que el director tiene ideas estupendas, será una gran sorpresa para el ministro recibir flores, seguramente no se lo espera".

Con una estrategia que recuerda al César Bruto de Warnes, Goscinnny parodia en este caso el discurso infantil, seleccionando algunos rasgos, como la ingenuidad de una mirada que "extraña" la cotidianeidad adulta y naturaliza comportamientos que se resisten a la comprensión de los mayores. Combina una sintaxis sencilla, cercana al habla de los chicos, con recursos de la épica, como la repetición de epítetos, que por un lado funcionan como un guiño al lector adulto, y, por otro, ayudan a fijar características que hacen de los personajes, tipos. Nombres bárbaros, como Alcestes, Godofredo, Eudes, Rufo, Clotario, Magencio, con resonancias de horda, identifican a los menudos secuaces de Nicolás, que la mano mágica de Sempé caricaturiza recreando en la ilustración la estrategia humorística de Goscinnny.

Malte Alvarado

Cosquillas en el ombligo. Graciela B. Cabal. Ilustraciones de Nora Hilb. Sudamericana, Col. Pan Flauta. Buenos Aires, 1990.

"¡Qué lindo sería —piensa Bettina— achicarse bien achicada y meterse en la casita de juguete!". Y se achica nomás, siguiendo los pasos de tantos famosos: Alicia, Gulliver, Nils Holgersson, el científico de "Una aventura en la Antártida" (Ricardo Mariño, Botella al mar), los Beatles en Socorro, el protagonista de La mosca y tantos otros. Es que el nacimiento de un hermanito no es chiste. Graciela Cabal encara en este relato el intervalo entre la partida y el regreso de los padres con el intruso en brazos. Focalizando en Bettina, que espera en compañía de su abuela, el relato se demora en los juegos compartidos —por los que planea la sombra del lobo feroz arrojando sospechas sobre la candorosa abuela: "—Abuelita, qué oreja grandísima que tenés... —Es para oírte mejor, nena... Pero quedáte quieta ahí, que ahora dejo esto y te guardo en la casita, ¿sabés?...".

Graciela Cabal vuelve a demostrar sus dotes de narradora, manejando con destreza el ritmo narrativo, que se retarda y se acelera siguiendo las mínimas peripecias de la historia. No elude, sin embargo, los lugares comunes de la literatura destinada a los más chicos, que podrían resumirse en una más o menos desembosada —según los casos— intención didáctica: el discurso se puebla de preguntas y respuestas que simulan el diálogo ("¿A quién no le gustan las sorpresas? A Bettina sí que le gustan"); de definiciones o explicaciones que fuerzan la complicidad del lector con un regusto a parodia ("Porque una casa sin pelopíncho en la terraza y sin cortinas de seda en las ventanas de la sala no es una verdadera casa") es uno de los tantos "porqués" que salpican el relato y hacen del narrador una verdadera abuela; de comparaciones que recurren al mundo supuestamente infantil, es decir a un mundo en el que los adultos gustan ubicar a los chicos: Bettina queda del alto "de una galletita larga o de un chupetín corto" o "más bajita que un sonajero", su voz es "más finita que el pío-pío de un pichón", pero cuando crece es del alto "de una repisa de juguetes o de una cuna de bebé".

M. A.

RECIENVENIDOS

Gerónimo. Amengual, Fernando Luis y Migelson, Tamara. Ediciones IMO. Buenos Aires, 29 de enero de 1991, 3,640 kgs. Con trazos de pintor, estilizados y amenguados en gráficos oficios,

los autores yuxtapusieron sus curvilíneas dotes en un plano donde una obra neonata hoy madura día a día. Se trata de una obra en la cual se reseña los planes más faraónicos y las columnas más firmes de Babel, pero cuyas ambiciones serán infinitamente más celestiales.

La conquista de América. Roxana Edith Boixados y Miguel Angel Palermo. Ilust. Oscar Rojas. Libros del Quirquincho, Col. La otra historia, 1. Buenos Aires, 1990, 63 págs.

Cómo surgieron los seres y las cosas. AAVV. Coedición Latinoamericana, Aique Grupo Editor,

Buenos Aires, 1990, 104 págs.

El imperio del sol. Los incas. Roxana Edith Boixados y Miguel Angel Palermo. Ilust. Carlos Schlaen. Libros del Quirquincho, Col. La otra historia, 2. Buenos Aires, 1990, 59 págs.

Wundering y otros escalofríos. Olga Drennen. Ilust. Alejandra Taubin. Libros del Quirquincho, Serie Negra. Buenos Aires, 1990, 46 págs.

Ben quiere a Anna. Peter Härtling. Ilust. Sophie Brandes. Alfaguara. Buenos Aires, 1990, 98 págs.



Opus nigrum

Las escritoras negras de los Estados Unidos

Por Mária Averbach

De mujeres a hombres

El primer escritor negro estadounidense que publicó una obra literaria fue una mujer, Phyllis Wheatley (el apellido es el de la familia a la que pertenecía como esclava). Escribió poesía hábil, hermosa, típica del siglo XVIII, en el que vivió, una poesía que no decía nada de su grupo ni de su condición y que la llevó a la fama incluso en Londres. Pero hubo un poema, uno que sólo habría podido escribir alguien "de color", como se dijo después en Estados Unidos. Se llamaba "On being brought from Africa to America" (algo así como "Cómo me trajeron de África a América"). En ese poema, Wheatley aceptaba los valores de sus amos y les agradecía haber pasado del mal y la oscuridad de la tribu africana a la luz de la religión del blanco. Era una defensa sentida de la Institución (así, con mayúsculas, como la escribían los sureños) de la esclavitud, escrita por una esclava con amos "buenos".

Phyllis Wheatley es todo un símbolo. Su carrera literaria (y fue toda una carrera para sus tiempos) traza por sí misma la primera parte del camino de la literatura negra en los Estados Unidos y el principio de una línea que se desarrolló también en el siglo XX: la de los autores negros que consideraban que su destino era ser escritores, no escritores negros. Esa línea, que al principio fue la de casi todos los negros que se atrevieron a escribir (no hay que olvidar que los esclavos tenían prohibido aprender a manejar la lengua escrita), significaba aceptar las formas y los temas del blanco, su punto de vista, incluso sus estereotipos. Pasó un tiempo hasta que los negros levantaron la vista y descubrieron que si narraban la historia desde su experiencia, siempre diferente, la historia se transformaba.

Después de Phyllis Wheatley, la escritura negra pasó a manos de los hombres, que podían escapar con más facilidad hacia el Paraíso del Norte. Hubo narraciones autobiográficas de esclavos liberados como la de Frederick Douglass, que recorrieron los salones de los abolicionistas norteamericanos en la misma época que la novela de Beecher Stowe, *La cabaña del tío Tom*, esa "novelita" que según Lincoln causó una guerra denunciando la esclavitud desde el punto de vista de una dama blanca y mucho más inteligente de lo que parece a primera vista.

Pero si vamos a hablar de hombres y de la forma en que la literatura negra veía a la mujer, hay que llegar a la década de 1920, la gran década para la literatura norteamericana en general y la literatura negra en particular. Son los años del *Renacimiento de Harlem* o *Despertar Negro*, como lo llamaron sus artífices, los años en que los negros empiezan



a sentir orgullo por ser lo que son y a escribir sobre temas negros con el lenguaje de los negros. En esos años, hubo un hombre que describió a la mujer de su pueblo desde una perspectiva distinta, un hombre que en cierto modo fue el principio de lo que luego dirían escritoras como Gwendolyn Brooks, Maya Angelou, Margaret Walker, Alice Walker, Toni Morrison, Lorraine Hansberry...

Se llamaba Langston Hughes. Su poesía fue la primera poesía verdaderamente negra y escribió poemas bellísimos desde un punto de vista femenino, poemas que tratan todos los temas posteriores, desde la heroicidad de la vida cotidiana de las negras pobres hasta la furia contra el hombre que se gasta todo el dinero en bebida y golpea a la que se lo trae. La historia de "Madam", una sirvienta negra que es protagonista y narradora de varios de los poemas de Hughes, lleva la semilla de otras historias posteriores, la de los protagonistas de Alice Walker, por ejemplo.

Compleja, luchadora, pobre como las ratas, de lengua suelta y valiente y lenguaje negro y salado, "Madam" es mucho más que el símbolo maternal en que se había convertido la mujer negra de la literatura. El orgullo es el quid de la cuestión, porque Alberta K. Johnson sabe quién es. Sabe que no puede darse el lujo de tener relaciones basadas en meras palabras; que no tiene para pagar el alquiler de su pieza inundada, fría, sin vidrios en las ventanas pero, también que el cobrador es un pobre tipo como ella y que no tiene la culpa de la situación; sabe que la señora para la que trabaja, que le dice siempre que "la quiere", le miente; habla de su pobreza, de su historia, de sus desdichas cotidianas, pero también habla de su nombre y de su título y cuando los defiende, es-

tá defendiendo el orgullo de ser quien es. Defiende su identidad.

No todos los escritores negros tratan a la mujer con tanta comprensión. Los grandes narradores posteriores al '40: Richard Wright, James Baldwin, Ralph Ellison, no se interesan demasiado por el tema o el punto de vista femenino y suelen ubicar a sus personajes en dos dimensiones principales que se parecen bastante a los estereotipos del blanco, aunque tienen una profundidad mucho mayor. La madre, la novia y la hermana de Bigger Thomas en *Sangre ne-*

gra; la Vera de *Otro país* de Baldwin y la gorda sonriente y protectora de *El hombre invisible* de Ellison son o madres o jóvenes desesperadas que no encuentran el camino. De alguna forma están cerca del estereotipo de la Madre fértil, dulce, entregada a la familia (la nodriza gorda de los blancos en novelas como *Lo que el viento se llevó*) o el de la Mulata, pecaminosa, desdichada, profundamente trágica. Imágenes creadas por la literatura blanca, estereotipos que como toda imagen fija tienen que ver con una realidad social, pero la tergiversan y simplifican hasta hacerla casi irreconocible.

Las pioneras

Gwendolyn Brooks fue la primera mujer negra que ganó el Pulitzer por su poesía en la década del '50. No creía en un punto de vista exclusivamente femenino y lo dijo con claridad. Pero así como sus protagonistas masculinos se enorgullecen de lo que los blancos desprecian: los trajes de colores chillones, los zapatos con taco, las sandías, sus mujeres se atreven a ser madres sin caer en el estereotipo y a hablar del miedo y del futuro con sus hijos. El tema de la maternidad, que muchas mujeres escritoras preferían evitar al principio porque temían caer de nuevo en ese personaje creado por los blancos, el de la nodriza gorda, es el centro de los poemas más hermosos de Brooks, que se complacen en ver lo que va de una generación a otra y en pensarse a sí misma como madre.

Por otra parte, su elección del tema de la lucha de todo el pueblo negro por encima de los dramas particularmente femeninos es semejante a la de otra pionera ne-

gra, esta vez en el teatro: Lorraine Hansberry. La vida de esta dramaturga fue tan excepcional y valiente como su obra. Ganó el Pulitzer con *A Raisin in the Sun* (*Una pasa al sol*; que cita una línea de un conocido poema de Hughes sobre Harlem) en un año en el que competía con obras de Tennessee Williams y el gran O'Neil. La obra pintaba la toma de conciencia de la clase media baja negra en la vida de una ciudad en proceso de segregación y hablaba de la necesidad de luchar, de no dejarse atropellar, de seguir soñando.

Hansberry era una rebelde y sus obras de teatro fueron profundamente críticas y al mismo tiempo hermosas. Su pasión política no la hacía ni panfletaria ni estrecha ni menos comprensiva, incluso con los personajes blancos. El protagonista de *Les Blancs*, una obra que se representó después de su muerte (murió muy joven, consumida por un cáncer), es un blanco progresista y prongero que descubre en África que no basta con extender la mano individualmente y que cuatrocientos años de abusos no se borran con una sonrisa.

En su vida personal, Hansberry se casó con un joven judío en un tiempo en que los matrimonios interraciales estaban prohibidos en muchos estados. Después de que se separaron, su esposo siguió trabajando con ella y después de su muerte, organizó una obra con los fragmentos inconclusos que ella había dejado, más algunas partes de su diario y sus cartas y estrenó una especie de monólogo largo que se hizo famoso. Se llamaba *To be Young, Gifted and Black* (*Ser joven, inteligente y negra*), la frase con la que Hansberry definía su situación en la vida.

El título no define el sexo del que pronuncia la frase, no en inglés, tal vez porque Hansberry sentía que el sexo no era un impedimento tan importante como la conjunción de negritud, juventud y talento, en los Estados Unidos de la década del '60. Sin embargo, en *A Raisin in the Sun*, son las mujeres las que reaccionan primero, las que sacan a la familia de la inercia y descubren en esa lucha que son jóvenes, inteligentes, negras y que se enorgullecen de serlo. Un descubrimiento difícil para un país en el que la sociedad considera que los tres adjetivos no pueden ir juntos.

Aprender a ser. El '70 y el '80

En los últimos 20 años, el círculo que empezó a insinuarse con Phyllis Wheatley dio una vuelta completa. Las escritoras negras de esos años, cada vez más reconocidas a nivel nacional, han tomado el camino de "Madam": escriben en defensa de su nombre. Defienden su condición de mujeres

en la familia y su condición de negras en la sociedad. Se atreven a decir quiénes son y cómo llegaron a saberlo.

El proceso es complejo y difícil. Incluye la maternidad y el amor, como en los estereotipos, pero ahora maternidad y amor son otra cosa y, para alcanzarlos, primero hay que ser una misma. No es fácil, sobre todo porque la fuerza social de las imágenes fijas trata de imponerles modelos incompletos, simplificados, nada realistas sobre lo que deberían ser, siendo mujeres y negras.

La lucha por encontrarse a sí mismas más allá de los espejos deformantes de la sociedad no siempre perdona, no siempre permite un triunfo. En *Tar Baby*, Toni Morrison presenta la historia de una pareja en la que el hombre termina reconociéndose en sus raíces salvajes y negras y la mujer frasca, arrastrada en dirección contraria por lo que otros quieren de ella. Elige un modelo de mujer intelectual y culta que le sirve para escapar de su pasado y trata de parecerse a él: se vuelve refinada, culta, casi europea, una transformación semejante a la que pretendían los negros que se alisaban el cabello antes de la década del '20. No está dispuesta a ser negra, no está dispuesta a ser mujer en el fondo, o al menos no quiere que se le note. Al final del libro, se ha convertido en lo que cree que quiere, pero ya no es verdaderamente ella misma.

El proceso de la vida de Célie y Nettie en *El color púrpura* de Alice Walker va en dirección opuesta. Célie empieza siendo lo que le ordenan que sea: un trapo de piso. Una esclava de su padre, de su esposo, de los blancos del pueblito sureño. Lo único que quiere es sobrevivir y se desprecia profundamente por eso. Tiene hijos pero, como el hombre que está a su lado no la quiere madre, se los arranca. Desde ese punto de partida, la novela narra el viaje de dos hermanas hacia sí mismas: Nettie busca el espacio que necesita en África, afuera, lejos; Célie viaja hacia su ser interior en una jornada todavía más peligrosa.

El camino de Célie tiene mucho que ver con la lengua, con la comunicación. Las cartas que escribe a Dios van cambiando de tono lentamente y el Dios a quien escribe también cambia. Primero es el Dios de los blancos: masculino, lejano, sordo. Después, a través de la amante de su marido, que es la que logra sacarla del espejo deformante de los demás y le muestra su rostro en el agua pura, terminará rechazando a ese Dios indiferente y volcándose al recuerdo de su hermana. En esa segunda etapa, empieza a darse cuenta de que ser Célie es mucho más de lo que creen los que la rodean. Y al final, claro, cuando ha explorado a fondo la tierra desconocida de su yo, recibe una respuesta. De su hermana, de sus hijos perdidos, de otro Dios diferente, abarcador, cálido, intenso. Hasta de su marido, que deja de ser el amo, el "Señor", así, a secas, y adquiere un nombre propio, un espacio distinto.

Célie, como Alice Walker, como Toni Morrison, como Lorraine Hansberry, descubre en las palabras la fuerza para acabar con la mirada deformante y deforme de las dos cárceles que la encierran: la blanca, la masculina. Se dan cuenta de pronto de que la mejor manera de verse y de ver a otros es desde sí mismas. No en vano tantas escritoras negras citan a Langston Hughes, el profeta, que muchos años antes había escrito en *Notes on Commercial Theatre* (Notas sobre el teatro comercial):

Pero algún día alguien se pondrá de pie y hablará sobre mí, y escribirá sobre mí, negro y hermoso, y cantará sobre mí, y representará obras de teatro sobre mí. Supongo que voy a ser yo mismo

Sí, voy a ser yo.

El color púrpura

(fragmentos)

Por Alice Walker

No se puede leer la Biblia sin pensar en Dios como blanco. Cuando descubrí que pensaba que Dios era blanco y hombre, perdí el interés. Tú estás furiosa porque no escucha tus plegarias. ¡Bah! ¿Te parece que el alcalde escucha lo que dicen los negros? Pregúntale a Soffa.

Pero no tengo que preguntarle a Soffa. Sé que los blancos no escuchan a los negros. Punto. Y si los escuchan, es solamente para decirnos lo que quieren que hagamos.

Aquí está, dice Shug. Lo que creo. Dios está dentro de ti y dentro de todos los demás. Vienes al mundo con Dios. Pero solamente lo encuentran los que lo buscan adentro. Y a veces se manifiesta aunque uno no lo busque, o no sepa lo que está buscando en realidad. Son los problemas los que hacen la cosa para la mayoría, eso es lo que creo. La pena, señor. Sentirse como si una fuera mierda.

¿Hacer qué?, pregunto.

Hacer la Cosa. Sí, Dios no es El ni Ella. Es una Cosa.

Pero ¿cómo es?, le pregunto.

No se parece a nada, dice ella. No es una película. No es algo que puedas separar de todo lo demás, incluyendo tú misma. Yo creo que Dios es todo. Todo lo que es o fue o será. Y cuando lo sientes y te alegras porque lo sientes, lo has encontrado.

Shug es una cosita hermosa, en serio. Frunce el ceño, mira el patio, se apoya en la silla, parece una rosa gigante.

Dice: mi primer paso para apartarme del viejo blanco de barba fueron los árboles. Después el aire. Después, otra gente. Pero un día, que estaba callada y me sentía como un niño abandonado (y te aseguro que era una niña abandonada entonces) se me ocurrió de pronto: esa sensación de ser parte de todo, de no estar separada. Sabía que si cortaba un árbol, me sangraría el brazo. Y me ref y lloré y corrí alrededor de la casa. Sabía lo que era. En realidad, cuando te pase, lo sabrás enseguida. Es imposible equivocarse. Se parece a eso que sabes, dijo, y sonrió y me tocó bien arriba en el muslo.

¿Shug!, le digo.

Ah, dice ella. Dios ama los sentimientos. Los sentimientos son lo mejor que hizo. Y cuando una sabe que Dios los disfruta, los disfrutas mucho más. Puedes tranquilizarte, estar en paz con lo que pasa y alabar a Dios disfrutando de lo que te gusta.

¿Y a Dios no le parece sucio?, le pregunto.

No, dice ella. Dios lo hizo. Escucha, Dios ama todo lo que tú amas y muchas cosas que a ti no gustan. Pero sobre todo, ama la admiración.

¿Me estás diciendo que Dios es vanidoso?, le pregunto.

No, dice. Vanidoso no, pero le gusta compartir lo bueno. Creo que le revienta que camines junto al color púrpura en un campo y no lo veas.

¿Y qué hace cuando le revienta?, le pregunto.

Ah, hace alguna otra cosa. La gente piensa que lo único que quiere Dios es que la gente haga cosas para agradecerle. Pero cualquiera que viva en el mundo tiene que darse cuenta de que en realidad Dios se la pasa tratando de hacer cosas para agradarnos a nosotros.

¿Ah sí?, digo.

Sí, dice. Siempre está inventando sorpresas y poniéndolas frente a nosotros



cuando menos lo esperamos.

Quieres decir que quiere que lo amemos, como dice la Biblia.

Sí, Célie, dice ella. Todo quiere que lo ames. Nosotros cantamos y bailamos, hacemos muecas y entregamos ramos de flores para que nos quieran. ¿Nunca te diste cuenta de que los árboles hacen de todo para que les prestes atención, de todo menos caminar?

Bueno, hablamos y hablamos de Dios, pero yo todavía estoy a la deriva. Tratando de sacarme de la cabeza a ese viejo blanco de barba larga. Me preocupé tanto por pensar en él que nunca noté las cosas que hizo Dios. Ni una hoja de maíz (¿cómo se le ocurrió eso?), ni el color púrpura (¿de dónde lo sacó?). Ni las florecitas silvestres. Nada.

Para mi gente

(fragmentos)

Por Margaret Walker

Para mi gente en todas partes, mi gente que canta sus canciones de esclavos una y otra vez; sus lamentos y sus sonnetas y sus blues y sus jubileos, la gente que reza sus plegarias cada noche a un dios desconocido, que se arrodilla humildemente frente a un poder invisible;

Para los años torpes y confundidos que pasamos en la escuela para aprender a conocer las razones por qué y las respuestas a y la gente qué y los sitios dónde y los días que, por el recuerdo de las horas amargas en las que descubrimos que éramos negros y pobres y pequeños y diferentes y que a nadie le importaba y a nadie le preocupaba y nadie comprendía;

Para los chicos y chicas que crecieron a pesar de eso y se convirtieron en hombres y mujeres para reír y bailar y cantar y jugar y beber su vino y su religión y su éxito, para casarse con sus compañeros y tener hijos y después morir de tuberculosis y anemia y linchamientos;

Para mi gente que inunda la calle 47 en Chicago y la avenida Lenox en Nueva York y la calle Rampart en Nueva Orleans gente perdida desinteresada desposeída y alegre que llena los cabarets y las tabernas y los bolsillos de otros y necesita pan y zapatos y leche y tierra y dinero y algo..., algo que sea sólo nuestro;

Para mi gente de pie que mira con los ojos bien abiertos tratando de inventar una forma mejor desde la confusión, desde la hipocresía y la incompreensión, tratando de inventar un mundo que contenga a toda la gente, a todas las caras, a todos los adanes y todas las evas y sus incontables generaciones;

Que surja una nueva tierra. Que nazca otro mundo. Que se escriba una paz sangrienta en el cielo. Que avance una segunda generación llena de coraje; que crezca un pueblo amante de la libertad. Que una belleza plena de curación y fuerza de puños cerrados y finales sea el latido de nuestro espíritu y nuestra sangre. Que se escriban las canciones marciales, que desaparezcan los lamentos. Que una raza de hombres se levante ahora y tome el control.

La vida es simple para mi niño

Por Gwendolyn Brooks

La vida es simple para mi niño, y es

[buena. Sabe lo que quiere. Sí, pero eso no es todo. Porque yo también sé lo que quiero.

Y los dos queremos la dicha de las cosas que [no son ni profundas ni importantes, como patear una silla y tirar piedras por una [ventana

o tropezar con un balde lleno de hielo o tirar abajo una cortina o tocar un enchufe o un viaje o un amigo o un beso prohibido. No. Hay más que eso.

Es que él nunca tuvo miedo.

En lugar de eso, se estira y ¡ah!, la silla cae [con un ruido hermoso, y las piedras caen sobre las cabezas de la [gente,

y el agua chapotea feliz en el piso.

Y así.

No es que para él el éxito sea seguro, infalible. Pero nunca tuvo miedo de estirarse. Está lleno de moretones. Pero su ley es estirarse.

El baile del artista y el modelo

Por Gwendolyn Brooks

Los milagros no confunden. Los llama-

[mos así y doblamos la hoja. Pero las cosas coti- [dianas

nos sorprenden. Aceptan los nombres [que les damos con calma y los conservan. Entonces, el [aliento tranquilo,

nos enfrentamos al próximo asunto pe- [queño en nuestra vida. Y bueno, detrás de nuestras espaldas, en secreto, cam-

[bian. ¿Cómo íbamos a saberlo?

Perec

La novela inconclusa

Por Jean-Didier Wagneur

George Perec (París, 1936-cáncer de pulmón, 1982) saturó los márgenes de la lengua en sucesivos caprichos estructurales sobre los que tramó una producción de sinuosa riqueza. Lúdicos fórceps y recursos con fuerza de ley (repetición, permutaciones, restricciones, enumeración, claves numéricas) son a un tiempo marca axial de su escritura y apuesta aglutinante en el marco del grupo Oulipo (ver Babel Nº 4), una cofradía matemático-literaria que Perec integró con otros notorios y notables como Italo Calvino y Raymond Queneau. Perec escribió poemas, novelas, piezas teatrales, guiones radiofónicos y cinematográficos.

La desaparición de Georges Perec el 3 de marzo de 1982 en momentos en que escribía su novela 53 días habrá sido la última y la más cruel de las exigencias impuestas a sus lectores, y esto en el momento mismo en que se disponía a escribir una "autobiografía", tal como lo fue en su tiempo W o el recuerdo de la infancia. Publicada por sus discípulos del OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle)*, 53 días aparece hoy en un estado de inconclusión que la hace patética. Cualquier lector podrá evaluar la diferencia entre este estado del texto y la perfección de las otras obras de Perec. En este caso se trata, sin embargo, de un acontecimiento tanto sentimental como crítico, en el que se perfila el proyecto de un libro mágico, un libro espejo, hecho de libros dentro de libros y de escritores imaginarios, entre los cuales se encuentra, como por pura casualidad, un tal Georges Perec.

"Mañana empiezo mi novela: me pongo a trabajar". Es en Australia, durante el año 1982, en donde Georges Perec empezó a escribir 53 días, libro que había imaginado en París. En Brisbane, puerto de la costa Este, a 17860 kilómetros de la capital, repartía su tiempo entre las conferencias universitarias y la redacción de su libro. Le regalaron un curioso objeto: un fruto decorado, utilizado por los narradores aborígenes. Y también se sintió fascinado por una Olivetti ET221 y su margarita 15 micrones 189, el canto de los *kookaburra*, el pájaro risueño, sus investigaciones acerca de una edición Garnier de La Cautaja de Parma en la Macrossian Memorial Library, y acerca de los Perec en la guía telefónica de la ciudad (incluso en Clayfield, un Dr. Walter Peretz) y sus veladas en las pizzerías (1). Terminada, 53 días hubiera sido una de esas máquinas complejas y fascinantes que los inventores un tanto locos del 11 de la calle Simon Crubellier bosquejan en La vida Instrucciones de uso; algo así como el cuadro que Valère quería pintar: "El esta-



ría al lado de su cuadro casi terminado, y estaría precisamente pintándose a sí mismo, esbozando con la punta del pincel la silueta minúscula de un pintor, en su larga camisola gris con una bufanda violeta, con la paleta en la mano, pintando la figurita ínfima de un pintor pintando una vez más una de estas imágenes a modo de cajas chinas que hubiera querido continuar al infinito".

Harry Mathews y Jacques Roubaud permiten acceder hoy a una obra que el tiempo había terminado por transformar en leyenda. Harry Mathews, el amigo americano instalado en París, cuya complicidad con Perec hacía que se tradujeran mutuamente con gusto; Jacques Roubaud, con quien firmó Perec varios libros y con quien trabajaba a menudo en lipogramas**, oulipismos y otras sextinas conviviales. Al leer 53 días, encontraron con emoción los últimos *private jokes* de ultratumba con los que Perec cifraba sus textos: el nombre de Mathews en lo alto de una pizzería y la mención de un hotel de Sens en donde Roubaud vivió algún tiempo.

Con 53 días, siguiendo a Jacques Roubaud y Harry Mathews, entramos al escritorio de Perec. Nos sentamos a su mesa de trabajo. Esta mesa frente a la cual permanecía sentado varias horas por día y de la que decía en Pensar/Clasificar: "A veces, desearía que estuviera lo más vacía posible. Pero las más de las veces, prefiero que esté atestada de cosas, casi hasta el exceso". Descubrimos el laboratorio de la obra, un torbellino de certidumbre y de vacilaciones, una red de senderos que se bifurcan y se vuelven a unir: un día, aparece un libro. "Cuando emprendimos la edición de 53 días —explica Jacques Roubaud— conseguimos una fotocopia de todos los documentos disponibles: en primer lugar, una parte redactada (versión sobre la cual Perec hubiera probablemente vuelto) y, en segundo lugar, una gran cantidad de documentos organizados de acuerdo a cómo se los fue encontrando en el escritorio de Georges". Estaba, así, la carpeta negra de 53 días, las páginas dobladas dentro de esta carpeta, la Libreta Rhodia, el Cuaderno naranja, el Cuaderno azul, la libreta sobre la mesa de luz y el cuaderno blanco sobre el escritorio. "En los documentos, prosigue Roubaud, hemos identificado aquellos que se referían al libro (puede ser que se hayan filtrado elementos adventicios, pero muy pocos). Luego nos preguntamos cómo lo presentaríamos: ¿Reconstruiríamos la novela en su segunda parte, publicando entonces nuestra interpretación? Imposible. Por lo tanto, en una segunda etapa, encaramos publicar los once primeros capítulos dactilografiados seguidos de la totalidad de la documentación. Pero pensamos que sería difícil orientarse dentro del libro. Por este motivo, incluimos entre la primera

parte redactada y la documentación, un extracto efectuado a partir de los diferentes documentos que constituye una continuidad probable del final del texto, sin duda cercano al que Perec había previsto. Tal vez se haga alguna vez otra edición de 53 días; aquí, con todo, hemos tratado de establecer apretadamente aquello que permita una continuidad en la lectura y que traduzca el estado del trabajo en curso. El lector puede así ir hasta el final de la novela, volver a la documentación y seguir sus propias pistas".

Una experiencia de lectura totalmente inédita. "Recuerdo haberle pedido a Georges Perec que no me hablara de 53 días mientras trabajaba en ella", escribió Mathews en *El huerto*, su adios a Perec. "Quería que el libro terminado me reservara una sorpresa absoluta". Para Harry Mathews como para Jacques Roubaud, la lectura de las notas dejadas por su amigo acerca de 53 días fue fascinante, pues constituyen el *work in progress* de una obra inconclusa, quizás única en la literatura. "Al fijar las notas, cuenta Harry Mathews, estreché un nuevo vínculo con este amigo muerto. Aprendí mucho de la manera de trabajar de Georges. No se comportaba como un "maestro", buscaba su camino, y su conducta frente a sí mismo debería dar confianza a los escritores jóvenes. No conozco ningún otro ejemplo de libro en el que se pueda ver tan íntimamente cómo trabaja un escritor. Las elipsis de pensamiento son aquí tan importantes como lo que se dice".

En 1981, luego de haber escrito el guión de *Relatos de Ellis Island*, Perec menciona un proyecto que le da vueltas en la cabeza "desde hace mucho tiempo" y que se convertirá en 53 días: "No es un libro, son historias que se miran. Es algo así como si se pusiera un libro en un espejo y, luego, lo que se ve del otro lado del espejo es lo contrario, es la imagen inversa. Es un libro en el que en la primera parte se imaginan cosas, y en la segunda, todo lo que se ha imaginado será completamente dado vuelta. Son juegos sobre un libro que se transforma continuamente con respecto al lector. En el comienzo, se trata de algo semejante a una novela policial... Pero todavía es una idea demasiado vaga..." (2)

53 días es una investigación policial hecha de investigaciones, un libro hecho de libros; ¡cuidado lector! Cincuenta y tres días es el tiempo que tardó Stendhal en escribir *La Cartuja de Parma* (aunque algunos digan cincuenta y dos), cincuenta y tres días es el tiempo que pasó Georges Perec en Australia (incluida la diferencia horaria), y es el tiempo que quería tardar en escribir esta novela: fue imposible. Como su doble en 53 días, "de hecho, tardó mucho tiempo... Habíamos hecho un cálculo generoso, pero al final fue verdaderamente necesario apurarlo..." ¿Premonición?

Desde el inicio de su proyecto, Georges Perec confecciona listas de exigencias referidas a su novela: "Funcionamiento del libro dentro del libro", "Stendhal descifrado", "una novela policial cuyo centro es la novela policial". Lleva, además, un diario de la novela: los problemas que hay que resolver, los detalles que no hay que olvidar. "¿Por dónde empezar?", "¿cómo sabe el verdadero asesino que nadie irá a buscarlo a la cueva?", "cambiar la historia de la página 21", "decidir también, y rápidamente, qué otras cosas hay en la valija". Por último, en el medio de todo esto, un esquema fundamental hace alternar tres detectives, tres culpables y tres víctimas en una combinatoria que hace de esta policial una nueva versión de la vieja historia de Edipo y la Esfinge.

Acto I: en el Sur, a orillas del Mediterráneo, comienza 53 días, la primera parte de 53 días. En Grianta, capital de un estado imaginario que recuerda a Sfax, en el Túnez de Las cosas (quizás también un poco Australia...), el famoso autor de novelas policíacas francesas, Stéphane Réal alias Robert Serval, desaparece luego de una partida de póker. El escritor, al sentirse amenazado, pide al cónsul de Francia que le entregue al narrador Veyraud ("é vero", "es cierto" en italiano) el manuscrito dactilografiado de su última novela: *La Cripta*. "Si debemos creerle a Serval, concluye el cónsul, las claves se encuentran en este libro. En usted está encontrarlas".

Acto II: *La Cripta* refiere las investigaciones de Serval. La acción tiene lugar en Gotterdam, capital de Fernland. Rémi Rouard, agregado naval de la embajada de Francia, muere en circunstancias sospechosas. Se ha estrellado en un auto contra el fondo de un precipicio, y no es posible identificar sus restos. La investigación hace aparecer cuatro sospechosos, entre los cuales se cuenta un tal César Vichard. Acusado, este último hace venir a su amigo Serval para probar su inocencia. Serval descubre, entonces, en casa de Rouard una novela policial. El juez y el asesino de Laurence Wargrave y, en cuanto la lee, comprende todo el asunto: una maqui-

nación urdida por el mismo Rouard, que "inventó un verdadero culpable para un falso crimen" y que vive bajo otra identidad, Julien Labbé. El título de este manuscrito, *La Cripta*, conduce a Veyraud a "la idea de un sentido oculto, de un mensaje críptico que hay que descifrar", dejado por Serval.

Acto I (continuación): Vuelta a Grianta: Veyraud, el narrador, en un delirio interpretativo, busca establecer paralelismos entre la intriga de *La Cripta* y la desaparición de Serval. Matemático de tendencia Oulipo, trata *La Cripta* como un libro de Raymond Roussel, intenta penetrar el sentido oculto de lugares, nombres y hechos, recoge los indicios. Continúa hasta disecar las fuentes de *La Cripta*. El epílogo está cerca y *La Cripta* dará "un falso culpable para un verdadero crimen". El cónsul es asesinado y Veyraud acusado. La inteligencia lleva a veces a la muerte, como en *La muerte y la brújula* de Borges.

Acto III: la totalidad de esta historia (acto I + acto II) es lo que volvemos a encontrar en la forma de un manuscrito anónimo en el baúl de un auto, en Grenoble. El auto pertenece a un industrial, ex-resistente que ha desaparecido y que se llama, ¡a que no lo adivinan!: Robert Serval. E inmediatamente se revela que este hombre por encima de toda sospecha entregó a la Gestapo su red de contactos. El investigador, Salini (que retoma aquí el servicio después de *La vida Instrucciones de uso*) se halla confrontado a la misma situación que Veyraud (en el acto II): único indicio, el manuscrito, en el que se deslizó un papel con una inscripción: "una N es un E que se P a lo L de un C". ¿Me van siguiendo? "El libro —dice Harry Mathews— es una maravillosa demostración de lo que debe ser nuestra lectura en general. Ninguna lectura está concluida, la verdad no es nunca lo que las palabras dicen. Esto explica la presencia de comillas en diferentes lugares de 53 días".

De Cervantes a Gide, de Roussel a Robbe-Grillet, a la literatura siempre le gustaron los espejos, hasta hacer de ellos, con Stendhal, el emblema de la literatura. "Una novela es un espejo que paseamos a lo largo de un camino" (una N es un E que P a lo...). Podemos encontrar, así, en 53 días una reflexión (efecto espejo) sobre la novela, sobre lo real. Cediendo al delirio del narrador, podemos considerar todo este libro como una gigantesca partida de cartas entre novelas. Una nota "jugar al bridge" y la presencia en 53 días de numerosas referencias (que Perec hubiera seguramente disimulado mejor una vez terminada la novela) a los juegos de cartas más variados (de las "siete familias" al "lexicón") dejan entrever que cierto "rojo" y cierto "negro" juegan una refidida partida en este libro. Una de las claves del libro es "lo rojo es lo negro" (*le rouge est le noir*), una desviación en el título de la novela de Stendhal.

De hecho, "53" menos uno es el número de cartas contenido en un mazo (ya en *La vida Instrucciones de uso* había cien capítulos menos uno). Esta novela se reparte entre el Norte y el Sur, el Este y el Oeste, como una mesa de bridge, o más bien de whist (juego stendhaliano). Los personajes truncan su remate, hacen de muertos o se dan vuelta como las cartas cuando no son "dadores". Yendo más lejos, esta novela en dos partes debe jugarse en dos manos.

Más allá del principio que la organiza, 53 días es una novela que une lo biográfico a lo imaginario, como lo fue para Stendhal *La Cartuja de Parma*. Y el proyecto de este libro, con la perspectiva de aquel gran libro que Perec debía escribir sobre su familia, parece ser una suerte de genealogía hueca, el libro de la constitución del "yo" de Georges Perec, por medio de personajes frente a los cuales asume su paternidad y fraternidad. La muerte de su padre durante la Resistencia en lugares claramente indicados como el macizo de la Gran Cartuja, sella esta novela con un espejo roto que ofrece a un escritor-personaje de sí mismo una realidad hecha de pedazos de novelas. Después de todo, "qué es aquello que en toda esta historia 'significaba' verdaderamente algo además de esta simulación absurda en la que el libro parecía prefigurar la investigación, un manuscrito encontrado en un auto, un Serval desaparecido..."

Traducción de Vera Baksman

Notas

* Taller de literatura potencial.

** Lipograma: obra literaria en la que el autor se impone no dejar entrar una o varias letras del alfabeto (Nota de la traductora).

(1) Jean-Michel Raynaud. *Pour un Perec lettré*, 260 pp. Presses Universitaires de Lille, Collection "Object", chiffré.

(2) Georges Perec. *Entretien* (con Gabriel Simon) Le Castor Astral. 40 pp.

UNICO AVISO

(al precio que tiene la publicidad no pondremos otro)

SE REGALAN LIBROS

a su terapeuta y a adictos al análisis: **El analista de Bagé**. Luis Fernando Veríssimo. Humor y psicoterapia a la criolla.

a amigos con sentido del humor: **El mayor de mis defectos**. Fontanarrosa. Los nuevos y desopilantes cuentos del genial rosarino.

a privatizadores y víctimas: **Ríanse, no los voy a defraudar**. Daniel Paz y Rudy. Los mejores chistes sobre... publicados en "Página 12".

a migrantes a Israel en ciernes: **Cómo hacer su alá en 20 lecciones fáciles**. Moshé Gaash. Sátira y benévolo desengaño de un médico francés que quiso instalarse en la Tierra Prometida.

a arquitectos urbanistas, y vecinos sensibles: **Arquitectura y autoritarismo**. (Conexiones de un contraventor municipal). Rodolfo Livingston. ¿Espacio público contra espacio privado? Por el autor de *Cirugía de casas*.

a politizados y/o desengañados: **Informe de París**. Paula Wajzman. Una novela argentina clara y valiente para leer de un tirón.

a semitas, antisemitas e historiadores de este siglo: **Hitler y los judíos**. (Génesis de un genocidio). Philippe Burrin. Una investigación sobre el momento en que se decide la "solución final" y sus motivaciones.

a gente de teatro y afines: **Teatro III**. Roberto Cossa. Sus obras de la década del '80, incluyendo "El viejo criado", "Gris de ausencia" y "Yepeto", entre otras.

a amantes de la historieta en serio: **Perramus**. Alberto Breccia y Juan Sasturain. La historia del hombre que pidió el olvido y lo obtuvo, premiada por Amnesty International.

a porteños irredimibles y turistas entrañables: **MI Buenos Aires querido**. Caloi. Un canto de humor a la Reina del Plata.

a devotos de la pasión oscura: **Después del cine**. Homero Alsina Thevenet. De Chaplin a Bergman parando en todas, un expreso de erudición e ingenio en estas nuevas crónicas del despiadado uruguayo.



Ediciones de la Flor

Anchoris 27 (1280) Buenos Aires

Menem. Su lógica secreta.

Pablo Giussani.

Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 192 págs. Alrededor de A 65.000.



¿Crónica? ¿Testimonio? ¿Ensayo? ¿Cómo saber a qué género pertenece el texto de un periodista profesional? Hace mucho tiempo Max Weber explicó que la diferencia entre una columna periodística y un ensayo se definía por la extensión y el tiempo de producción del texto. Es decir la columna supone una extensión menor y un tiempo de producción muchísimo más breve.

Entonces, ¿un buen ensayo y una buena columna resultan estructuralmente idénticos?

Convergamos que una columna supone una explicación condensada de un acontecimiento significativo. En consecuencia es preciso establecer la diferencia entre columna y



crónica. Es posible sostener que la crónica se ocupa de hechos duros, pelados, pero el relato de la secuencia de los acontecimientos supone un montaje, un recorte pertinente, una línea de explicación que no pone en primer plano el sistema categorial de su autor. Se trata, desde esta perspectiva, de una renuncia consciente o no a exponer el estatuto teórico del trabajo.

En el caso del testimonio, en cambio, el recorte diferencial se sitúa sobre el objeto pertinente, subrayando la presencia directa del autor más allá o más acá de su importancia en el desenvolvimiento en la cadena de los acontecimientos. Tanto el testimonio como la crónica tienen aguda conciencia de su posible absorción por otro texto y por eso adoptan un tono documental sumamente meticuloso cuando están bien confeccionados.

Desde esta perspectiva ¿cómo justipreciar el Menem. Su lógica secreta de Pablo Giussani? ¿Crónica? ¿Testimonio? ¿Ensayo? Nada de eso.

Su desprecio por el rango de los acontecimientos (si dos discursos consuenan iguales los acontecimientos resultan idénticos) supone una mendicante estructura conceptual. A

modo de ejemplo: el fascismo es el "matón de la burguesía". Entonces, la presencia de matones equivale a fascismo larvado o a "reminiscencias de fascismo". Por eso, el fundamentalismo militar (fascismo) sólo puede inspirarse en el "totalitarismo del general Perón" (otro modo de denominar lo mismo).

En rigor, para el autor todo el problema de todos los sistemas políticos se reduce al *quantum* de violencia mecánica que utilizan. A mayor violencia mecánica, mayor autoritarismo (qué nos diría de la Revolución Francesa) y a igual violencia mecánica idéntico estatuto político (por eso la relación del peronismo con el fascismo mussoliniano). La prueba inversa de la violencia mecánica es la democracia, y la democracia, quién lo ignora, es la parlamentarización de la política.

Por eso, la tarea más importante de la historia nacional es la lucha "contra el autoritarismo" y el más importante luchador (¿hace falta nombrarlo?) es Raúl Alfonsín. La tesis es sencillísima: la derrota electoral de la Unión Cívica Radical supone un retroceso de la "cultura democrática", que el menemismo amenaza destruir definitivamente.

De modo que el libro tiene un objetivo transparente: una obtusa defensa del pasado gobierno radical, un pusilánime ataque de la gestión peronista. Esto, sobre la base de desconectar *ad infinitum* la seguidilla que alinea a Juan Vital Sourrouille con Erman González bajo la filiación de José Alfredo Martínez de Hoz.

Si sólo se tratara de un texto puramente partidario, se podría —como con cualquier publicidad— juzgar su eficacia. Resulta indispensable convenir que si la UCR alfonsinista ganó las elecciones del '83, fue, entre otras razones, por el *punch* de sus mensajes. En cambio, para llegar a la página 180 del Menem se requiere un esfuerzo volitivo absolutamente estéril.

Todo lo que allí se dice (peronismo es fascismo; la ideología del proceso era fascista, luego está en directa relación con el general Perón, así como con el fundamentalismo militar) choca con la siguiente afirmación: la renovación fue "el más serio intento" de desfasistizar el peronismo.

Para que se comprenda la *boutade*: ¿alguien se imagina que un lugarteniente de Adolf Hitler (después de todo Tony Cafiero fue ministro del general Perón en su segundo gobierno) pueda transformarse personalmente en un democrata? Pero eso no es todo: además el buen hombre debe encabezar una corriente democrática en el seno del Partido Nacional Socialista. Dicho epigramáticamente: ¿es posible imaginar a Albert Speer, ministro de Industria del Tercer Reich, encabezando la oposición democrática de la Alemania posthitleriana?

Convergamos que no es tan simple. Sobre todo cuando se debe explicar, asimismo, por qué no la encabezó en vida de Hitler. Entonces, queda claro que el único reservorio de la "cultura democrática" es el alfonsinismo. Esto no mejora el problema puesto que uno se ve en el siguiente brete: si el alfonsinismo es la cultura democrática, y pudo mostrar sus bondades ¿por qué fue derrotado con posterioridad por un viejo representante del corporativismo peronista?

Todos estos problemas y muchos otros no sólo no se abordan en la *lógica secreta* sino que es posible dudar sobre los dos términos del título y es allí donde alcanza su rango canalla (un canalla es un hombre que no se hace cargo de las conclusiones finales de sus postulados) puesto que la lógica de Giussani funciona así: el alfonsinismo lesionó intereses que lo desestabilizaron y esa desestabilización hiperinflacionaria fue el prólogo de la victoria de Menem. Y esto no sólo es trivial, además fue dicho en numerosas oportunidades.

Alejandro Horowicz

La Argentina y los

Estados Unidos. Joseph

Tulchin. Editorial Planeta, 309 páginas. Buenos Aires, 1990. Alrededor de A 75.000.



Argentina disfrutó de un cuarto de hora de atención ensayístico-política en el Primer Mundo después de la Guerra de las Malvinas, en 1982. Ocurría como si, finalmente, y por todas las malas y no buscadas razones, el vano y presuntuoso y remoto conventillo sudamericano terminara logrando la tan buscada atención mundial, pero no desde el querido lugar de una potencia, sino desde el de un país extravagante y fastidioso, una curiosidad que finalmente terminaba despertando la abúlica atención de los ciudadanos del mundo prehistórico, en parte como metáfora extrema de situaciones normales, en parte como una anomalía digna del interés de la antropología política y en parte como relato moralizado sobre las equivocaciones que pueden cometerse en el camino desde las pampas, pasando por la vanidad más fatua hasta el fracaso nacional. La mirada ilustrada y compasiva de los académicos norteamericanos y europeos descendió sobre el país, los efectos de lectura generalmente se dividieron entre la descontextuada imparcialidad anglosajona y la caprichosa moralización francesa. Apareció una "cuestión argentina", un motivo de interrogación y distintas respuestas. Argentina, conocida por el tango, por Maradona y por Evita (la ópera, no la dirigente política) pasó de la cultura y el color al mercado del ensayo. Galtieri dignifica.

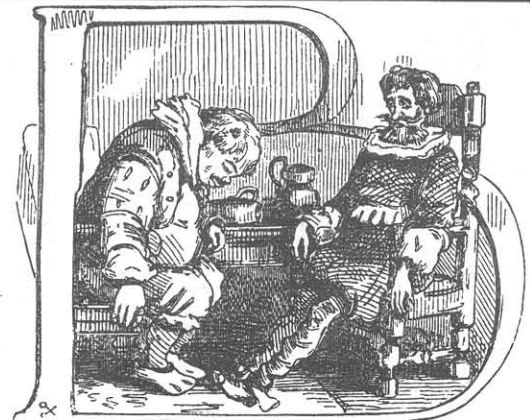
Joseph Tulchin se ocupó del tema desde antes de que estuviera de moda, y su libro entra en el intento de definir la estructura política del problema del cual la moda cultural de hablar sobre Argentina constituye el epifenómeno académico: la relación argentina con el mercado mundial a través de la compleja relación triangular Argentina-Gran Bretaña-Estados Unidos. Quizás involuntariamente, Tulchin termina realizando el esbozo biográfico de una clase dominante estúpida y parásita y de una clase política servil, engeguedada e inmovilizada por sus propios prejuicios culturales: que la Argentina era importante de por sí en función de sus materias primas, que la vieja relación pseudoimperial con Gran Bretaña se preservaría indefinidamente, que Estados Unidos no emergería como nueva potencia mundial, que la afirmación nacional era lo mismo que el antiimperialismo retórico y sobre todo que la constitución de un país emergente como potencia podía prescindir de medidas de industrialización y de protección comercial. Argentinos —parecería decir Tulchin— la generación del '80 fue una trivialidad, y ustedes estaban demasiado aislados, orgullosos, autosatisfechos y llenos de la propia importancia para darse cuenta, fuera en ese momento o después, cuando creían haber superado las fantasmagorías ideológicas del inicio. Tulchin compone nada menos que la historia de las relaciones exteriores del capitalismo dependiente argentino, recordando en primer término que "desde el primer momento de su inserción en el mercado mundial hasta el presente se han tomado fuera del país, y sin su previo consentimiento, cruciales decisiones relativas a la comercialización de los productos primarios que exporta, y que, aún durante el período de su máxima expansión, la Argentina nunca reservó capital para las exportaciones o para financiar sus propias etapas siguientes de desarrollo" (p. 16).

RECIENVENIDOS

La economía política de las relaciones internacionales. Robert Gilpin. Grupo Editor Latinoamericano, colección Estudios Internacionales. Buenos Aires, 1990, 449 págs. Alrededor de A 80.000. El tema de este libro es la relación entre el Estado nacional y el mercado mundial como campo de tensión donde se define el estudio de la economía política, y la exacerbación de esta tensión en momentos en que la economía se ha mundializado a un grado inédito mientras subsisten

las fronteras y las políticas locales que en el campo económico muestran tendencias al desvanecimiento. Gilpin, profesor de asuntos internacionales de la Universidad de Princeton, encara el estudio de su tema desde una revisión de tres escuelas dominantes en la economía política: la perspectiva liberal, la perspectiva nacionalista y la perspectiva marxista. El punto de partida es el derrumbe del orden internacional de la posguerra, con la desaparición del sistema Bretton Woods y un proteccionismo en alza. El pie de imprenta del original es de 1987, por lo cual el autor no llega a analizar la forma en que

queda el mundo después del derrumbe de Europa del Este y ante el inminente ingreso de la Unión Soviética al capitalismo. Sin embargo, el trabajo recorre las principales preocupaciones y los ideologemas más frecuentes de la época, y debe constituirse en un manual importante para definir los temas más importantes de fines del siglo XX: el posible paso de una época de conflicto, revolución y guerra al incierto "brave new world" del mundo mercadizado, donde una operación desde una computadora de Wall Street o Tokio puede convertirse en equivalente al famoso "botón rojo" de la era nuclear.



El relato que se despliega a partir de esto vacila entre lo patético y lo tragicómico, desde una cancillería sin archivo y un servicio diplomático de *dandies* hasta los equívocos balbuceos moralizantes de Juan D. Perón y la exacerbación, y *reductio ad absurdum* y demostración por paradoja de los supuestos teóricos precedentes, cuando la dictadura del general Leopoldo F. Galtieri decide, en un enrarecido clima de política ficción internacional, que por alguna razón Estados Unidos sostendrá a la Argentina en su guerra con Gran Bretaña, e invierte así fenomenalmente el espejismo cultural de una Argentina asociada a Europa frunciendo desdenosamente la nariz ante un charro continente de yanquis, mexicanos y cabecitas negras. La relación con Estados Unidos puede verse como una polaridad de antónimos: los dos países no son tanto antagonistas, como más bien que uno parece funcionar como el agujero del otro, su negación desde términos comunes engañosamente igualizantes como productores de materias primas de grandes posibilidades futuras. La historia de la relación con Estados Unidos parece la de un malentendido bien entendido, un equívoco con razones. También podría subrayarse la paradoja de que el país supuestamente más civilizado de la América hispana termina produciendo 30.000 desaparecidos, el Mundial de Fútbol '78 y la consigna "Somos derechos y humanos", que un cronista descifró acertadamente como "Somos desechos humanos".



Cumplido el trabajo recorrido de un siglo y medio, ¿qué queda para la relación Argentina-Estados Unidos, cuando los ministros de la primera se confiesan públicamente "de rodillas" y los sucesivos experimentos políticos del capitalismo dependiente argentino se han probado un fracaso tras otro? Una alucinación —a la que el relato de Tulchin no llega— tiene a la clase dominante y a la clase dirigente de la Argentina en postración y parálisis: la de que no está suficientemente vinculada a los centros de poder mundial, como si el hecho de que la clase dominante realizara su acumulación en los mercados financieros de Zurich, Londres o Nueva York no constituyera la más palmaria demostración de que Argentina nunca estuvo tan "vinculada". Aparentemente, el envío de buques de guerra al Golfo Pérsico lograría la inserción argentina en el Primer Mundo, y una especie de huelga japonesa, por la cual se sobrestaura la demanda del amo imaginario norteamericano de los productos que él mismo ni siquiera pidió (mediaciones, aprobaciones, genuflexiones) lograrán esta vez el milagro.

El libro de Tulchin es un trabajo serio, claro y documentado dentro de la moda cultural señalada más arriba. Hay algunos errores de perspectiva, pero no lo suficientemente graves para quitar mérito al panorama que se ofrece a cambio.

Claudio Uriarte

La perestroika económica. Una revolución en marcha.

Abel Aganbegyan.

Grijalbo, Buenos Aires, 1990, 321 páginas.

Alrededor de A 100.000.



Aganbegyan es un hombre importante en la Unión Soviética. Es uno de los primeros teóricos de la reforma económica, asesor y amigo de Mijail Gorbachov, miembro de la primera hora del grupo que asaltó el poder en 1985, actual diputado del Congreso de los Diputados del Pueblo y autor del plan económico vigente en la URSS en la actualidad, síntesis del programa de los "500 días" de Shatalin-Yeltsin y del presentado por el primer ministro Nikolai Rizhkov.

En su libro *La perestroika económica, una revolución en marcha* expone los problemas candentes de la economía de su país y las propuestas de reforma en curso. Desde el título del primer capítulo Aganbegyan nos dice que su país se encuentra en un período crítico y que su dilema consiste en avanzar o retroceder. Efectivamente, la economía soviética ha pasado de una fase de estancamiento en la cual los principales problemas estaban ocultos por la tergiversación estadística o la falta de información, a la explosión descontrolada. En los primeros años de la perestroika, el gobierno soviético comenzó algunas reformas en la administración de la economía y alentó la libre expresión. El viejo sistema comenzó a desarticularse pero ningún otro comenzó a funcionar plenamente. Aganbegyan sostiene que "el problema principal consiste en sustituir el sistema de administración mediante órdenes, que ha regido en nuestro país durante los últimos cincuenta años, por un sistema de administración radicalmente nuevo".

Los límites del sistema de orden y mando o de socialismo cuartelario, como se llama en la URSS el sistema de planificación burocrático, son conocidos desde hace mucho tiempo. Ya en los años de Krushev numerosos economistas soviéticos (y en occidente marxistas como Maurice Dobb y socialdemócratas como Alec Nove) consideraron que el viejo sistema había servido para la etapa del crecimiento extensivo pero que no estimulaba la renovación técnica —salvo en los sectores protegidos de bélico y espacial— ni contemplaba las necesidades del consumidor. Las reformas de Krushev primero y las de Kosygin después, fueron ahogadas por los intereses de la burocracia y debieron pasar dos décadas para que el atraso técnico, el creciente déficit de alimentos y finalmente la pérdida de posiciones en tecnología bélica, llevara a una fracción de la propia burocracia a impulsar un cambio más radical.

Aganbegyan, miembro de esa fracción, sostiene que es necesario reemplazar el sistema basado en las órdenes en "un sistema de administración radicalmente nuevo, basado en la utilización de los métodos económicos: desarrollo del mercado y de los mecanismos financiero y crediticios, afirmación de los estímulos económicos y todo esto bajo la influencia determinante de una democratización general y de la aceptación de la autoadministración".

Las ideas de mercado, descentralización, estímulos materiales y también privatización, han despertado un mar de furias: las de los burocratas cuya posición está amenazada por las reformas, la de los trabajadores que temen, con toda justicia, correr con gran parte de los costos y la de los occidentales que todavía creían que el sistema soviético, con errores y desviaciones, era la realización de sus utopías en la historia.

Para los reformadores la descentralización es necesaria para revalorizar los intereses de los individuos, quebrar la

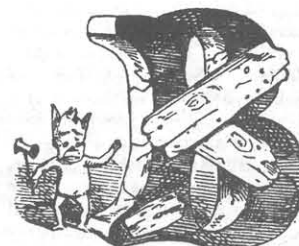
asfixia de la burocracia conservadora y estimular la productividad. En varios puntos de su libro Aganbegyan expone cómo la burocracia conservadora no sólo impidió la vida democrática sino también el desarrollo de disciplinas científicas necesarias para el progreso social. El propio Kantorovich, matemático insigne, premio Nobel y maestro de Aganbegyan, estuvo a punto de ser encarcelado por sus trabajos en matemáticas económicas.

Pero, algunos de los reformadores soviéticos dieron un salto copernicano, valorizando las ideas más groseras del subjetivismo económico y del liberalismo conservador. Aganbegyan llega a alabar a Milton Friedman (a quien Paul Samuelson llamó teórico del fascismo de mercado) y a su libro *Libertad de elegir*, una de las apologías más cínicas de la supuesta magia del mercado. Aganbegyan llama a la política de privatizaciones de Margaret Thatcher una socialización y ruptura del enajenamiento entre el hombre y la propiedad.

El extremismo individualista y mercaderista puede tener muchas explicaciones, que van desde una reacción a décadas de colectivismo forzado a una completa despreocupación por las consecuencias que la implementación de estos criterios tendrán para los miserables de la tierra soviética. James Petras también ha señalado la vinculación entre la ideología de los intelectuales reformadores y sus intereses de grupo en la sociedad.

Entonces ¿la URSS es empujada al capitalismo? Según Aganbegyan el mercado socialista abarcará las esferas clave de la economía pero será limitado y regulado. "La limitación de nuestro mercado está relacionada con el hecho de que en nuestra sociedad, a diferencia de la occidental, no todo se vende y se compra. La tierra, el subsuelo, muchos valores culturales nacionales no están en libre circulación: no son por tanto, objeto de compra o venta ni de relaciones de intercambio, aunque la existencia en el país de relaciones comerciales y monetarias influye de algún modo en ellos".

Uno de los principales aspectos de las reformas es la nueva relación de la URSS con Occidente, el paso de una situación de confrontación a una de negociación,



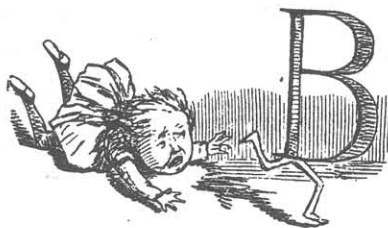
y de negociación comercial. Aganbegyan analiza los perjuicios que causó a la economía de su país el modelo autárquico, la necesidad de obtener capitales y tecnologías del exterior y las consecuencias estratégicas de esta nueva orientación.

En su segunda parte, el libro plantea una pregunta crucial: ¿es irreversible la perestroika? La respuesta está complicada por cuestiones como el descontento de la población por el desabastecimiento, las rebeliones nacionales y los ruidos de sables en los cuarteles soviéticos. Pero según Aganbegyan, la democratización garantiza la continuidad de las reformas. Opina que los programas de reformas anteriores fueron parciales y limitados y se ponían como meta la ampliación de los métodos económicos de administración. "La fuerza motriz de la actual perestroika, incluyendo la economía, consiste en la amplia democratización de la sociedad y, ante todo, el establecimiento de la autoadministración con una amplia participación de los trabajadores en la dirección". El libro de Aganbegyan, de escritura ágil, recorre un universo de problemas acuciantes, de propuestas polémicas y de contradicciones que se instalan en el centro de la reflexión contemporánea sobre el curso de las sociedades y las ideas.

Julio Sevares

RECIENVENIDOS

Americanos del sur en el siglo XXI. *Conrado Etchenique Bullrich*. Emecé, Buenos Aires, 1990, 268 páginas. Desde una lujosa portada con el clásico globo terráqueo que es infaltable en la biblioteca, el living room o el gabinete de estudio de cualquier futurólogo, prospectivista y estratega de largo plazo sobre los problemas que



nos aquejan, hasta la edición igualmente cuidada, y los mapas que definen las ideas del autor so-

bre el mundo que se viene, queda claro que este libro es una propuesta, proclamación o carta abier-

ta desde la reflexiva soledad de Etchenique Bullrich —a quien la solapa atribuye un diploma de bachiller en el Colegio Champagnat, estudios en la Universidad de Colorado (U.S.A.) y viajes de beca por diversos países del Tercer Mundo, que le habrían dado una perspectiva de primera mano sobre los problemas de que se ocupa— y que esa propuesta es ambiciosa, totalizante, abarcadora. Se trata, una vez más, de la integración latinoamericana, un tema que en las

décadas del 60 y el 70 estuvo de moda en dos registros simultáneos del discurso político: la izquierda de un sentido amplio, y el pensamiento de la CEPAL, el INTAL y otras diversas siglas. Conrado Etchenique Bullrich parece inocente de todas estas filiaciones, y el libro es ideal para tener sobre el escritorio o sobre una mesa de café. Un cigarrillo, un premio de la SADE y una oportunidad de futurología latinoamericana no se le niegan a nadie.

Asalto a la ilusión.

Historia secreta del poder en la Argentina desde 1983. Joaquín Morales Solá. Planeta. Buenos Aires, 1990, 348 págs. Alrededor de A 80.000.



El corazón de este libro es una teoría del alma. Entendemos por ello: una teoría del alma de los políticos; una teoría de la pasión realizadora y de la lucha de la voluntad contra el tiempo. Morales Solá es uno de los escasos comentaristas políticos de la actualidad argentina que lleva con cierta gracia y se toma a pecho en su escritura la antiquísima y metafísica cuestión de querer saber "qué pasa por la cabeza de los políticos". La respuesta a este interrogante se encuentra sólo auscultando en los momentos decisivos, o mejor, en los "momentos de decisión".

Tales momentos son —por su esencia— desesperantes o pletóricos. Pero son también fugaces, etéreos. Y además: insondables. Insondable es la última instancia del alma del político, el último sorbo de sentido que nunca se recupera. "¿Quién era el Delfín? Nadie había llegado hasta esa profundidad en la mente de Alfonsín".

En este *nómeno* irreductible se aloja el conflicto entre el deseo político de eternidad y la disolución permanente de las ilusiones, a cargo de la gran burladora, esa señora brutal, por lo menos poco dadivosa, la historia con toda su torpe pesadez. Para Morales Solá, la historia existe sólo para hacer necesario un gesto posterior, consistente en derrocar ese momento congelado que el político de fortuna quisiera mantener para siempre. Ese gesto, de raíz literaria y de contextura intelectual y no basado en la práctica política, gesto que queda en manos del escritor y no del político, es lo que se empeña en ejercer Morales Solá. Esta crítica de la inmutabilidad de la materia política puede tener sus raíces en el escepticismo ilustrado; y cuando esta raíz se encuentra con la tradición de derechas, que ve la historia como *genio y figura*, entonces percibe Morales Solá sus modelos inspiradores.

El comentarista, así, se convierte en un hombre péfido. Las frases moralistas no las escribe casi nunca; o mejor dicho, no es un moralista cuando describe la acción, sino después, cuando espera el resultado final con una sonrisa sarcástica. ¿Qué fue lo que vio? El itinerario completo que va de la gloria al infortunio. Morales Solá goza con la clausura pesimista de cada conflicto. En la tradición maquiaveliana que tan distanciamiento lo acoge, la lección de la historia es siempre la misma: el alma destrozada del político que creyó en la permanencia irreal del mando y de los honores. Por eso, las biografías políticas que compone Morales Solá tienen en la desesperación (en la imposibilidad de apresar para siempre el escurridizo favor de la historia) su componente unívoco y esencial.

Sólo que el alma del político es un manójo de imprevisión e irresponsabilidad. Lo efímero de la felicidad no lo conoce. Hablando de Alfonsín, Morales Solá dice: "¿Dónde se torció el destino? Había sopesado la posibilidad de alcanzar la gloria con la misma insistencia con la que sospechó su infortunio". Aquí llega Morales Solá a su cúspide. A los hombres no los juzga él, sino que ya están juzgados por el destino que los excede y no

entienden. El escritor sólo puede arrancar un pedazo de este juicio e intentar describirlo. En cuanto al político, apenas *sospecha, sopesa*. No es poco para este álbum de pasiones geometrizadas. "Casella, de una honestidad equiparable a su abulia...".

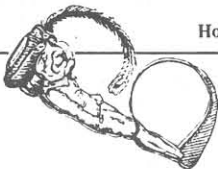
¿Cuál es la *virtud* que debe ser preferida? Sin duda, los "destellos de lucidez", el cultivo de la ilustración personal, sólo adjudicable a pocos políticos. Morales Solá es intelectualista. La ambición es, en esta arquitectónica de las pasiones, una forma grosera de esa lucidez. Los metalúrgicos son "una raza de hombres ambiciosos" y Lorenzo Miguel es "el jefe de ese sindicato de hombres corpulentos y de cultura diminuta". No queda duda de que la ambición es un don cuyos privilegios no alcanzan para competir con el goce pleno de los bienes intelectuales. En contraste, Morales Solá menciona "la bien dotada biblioteca personal de Germán López, cuyo pasado socialista se advertía en su forma de vestir, siempre enfundado en sobrios trajes grises". La civilización tiene la desventaja de que atenúa las pasiones con trajes (teorías) grises; la ambición tiene la ventaja de su salvaje vitalidad, pero el inconveniente de su ceguera y de su cuerpo abundante, instintual.

Por eso, cuando Morales Solá es duro con Nostiglia, eso es consecuencia de la superabundancia de astucia y la ausencia de "materia gris". Dice: "Sin más cultura o conocimientos políticos que los cosechados en los informes que recibía de los intelectuales que lo idolatraban, Nostiglia era rápido para elaborar planes alternativos al presidente y para someterse a cualquiera de los que hubiera elegido su jefe". El sarcasmo, de ofensiva elegancia, condena a los intelectuales fascinados por aquello que carecen, femeninamente sometidos por un hombre inculto y sagaz, a la vez favorito del príncipe.

El poder es sustancialmente iletrado, podría sostener Morales Solá. La tragedia de los intelectuales que rondan por allí, es no acabar de convencerse, o disimular ese hecho palpable. Por eso, Morales Solá condena sabiendo que un poder siempre crea una ilusión justificatoria, pues siempre encuentra razones para considerar comprensible lo que está despojado de toda razón. Tomar con humor esta clásica premisa es un modesto pero efectivo logro del autor: "El sindicalista Roberto García representa al gremio taxista en la misma medida en que un cura católico representa a los protestantes".

Los políticos son una casta frígida y tosca cuya única atracción es no comprender enteramente la tragedia que los envuelve. Podríamos suponer esto a partir de los ejemplos que se desprenden del estilo sentencioso de Morales Solá. El jefe, en cambio, comprende la tragedia pero no sabe resolver la incógnita de su propia mortalidad. Siempre está fuera de tiempo, expropiado de la normalidad cotidiana y sufre por ello. Los "otros" son morosos y castrados, pero la historia los tiene en reserva para bajarle los humos al jefe que cree en algún momento dominar las tempestades. Así, lo mejor de Morales Solá reposa en la incompleta y sinuosa biografía de Alfonsín que encontramos en la entreteja del libro.

El autor lo ha escrito bajo el auspicio del género ejemplar, moralizante, viendo la historia como suma de biografías expuestas al drama laico del destino. Esto lo lleva a un decisionismo pesimista, pues la política adquiere belleza en su solipsismo, pero allí también sabe morir, porque los hombres comunes siempre derrotan el brillo oscuro y único del poder así individualizado. Guiado por estas sospechas, Morales Solá es tan convincente como se lo permite la estólida planicie de la política argentina. En cambio, su promesa de contar la "historia secreta" del poder, lo lleva a la nadería por todos sabida, la de esos secretos cuya elucidación sólo libera pedazos descongelados de banalidad.



Horacio González

Las raíces del pensar.

José Luis de Imaz. Emecé. Buenos Aires, 1990, 267 págs. Alrededor de A 65.000.



Existen vidas deterioradas, imaginarias vidas que no retornarían a nosotros si no fuera por la emergencia de otro discurso, de algún decurso regalado por el diferir de la historia. Existen vidas inaprensibles para el ser de un instante, vidas capturadas en el movimiento de una obra, entregadas a un cruce preciso entre *época y biografía*. Pero ¿puede una vida —cualquiera— ser interpelada desde una historia que permanece siempre como exterior? O mejor: ¿cuál es el derecho que una *voluntad analizante* posee sobre la zona oscura de una biografía que la precede? Ninguno: por supuesto.

Sin embargo, José Luis de Imaz enuncia, a lo largo de su relato, la clave de su escritura, de su palabra —si se quiere— antojadiza. El autor intenta combinar el tradicional lenguaje de las variables sociológicas con una preocupación por las vidas que, según confiesa, lo invadieron a lo largo de sus años. El libro constituye un análisis, siempre amparado por la legitimidad que suele dar la perseverancia académica, de las principales corrientes del pensamiento contemporáneo. Virginia Woolf y Miguel Ángel Asturias, Raúl Prebisch y Jorge Luis Borges, Margaret Mead y el boletero de la esquina protagonizan un destino que ha sido compartido en el más heterogéneo de los escenarios: el libro. No nos disgustan los ejercicios de *streak-tease* patográfico, ni las gimnasias de desvelamiento, pero admitamos que los bosquejos de un libro siempre permiten coleccionar historias de vida que en otros lugares no se encontrarían. En este sentido, de Imaz diluye fronteras existenciales que perdurarían en otros espacios, y reconstruye, al mismo tiempo, los elementos que juegan en la composición de una doble subjetividad, a saber: la de los hombres que pretextan su relato, la de él escribiendo algo acerca de esos hombres.

Las raíces del pensar supone una verdadera tensión entre las formas reveladas de la acción y los secretos —las regiones sombrías— que todo hombre de acción guarda en un fragmento de su conciencia. Es posible, no obstante, que esta tensión que, en rigor, enriquece la trayectoria del texto, pueda ser transferida hacia una carga de mayor dramaticidad: la tensión (aún perdurable) entre las grandes formas de la teoría —una manera de descifrar la masacre de lo real— y la versión de una masacre —la manera de ser real de la teoría. Aunque, como bien dice Alicia Astromojov, entre la masacre y la teoría sólo parece quedarnos la literatura. Ya está.

Federico Galende

RECIENVENIDOS

Garbo. Su historia. Antoni Gronowicz. Trad. por José Manuel Pomares. Grijalbo. Buenos Aires, 1990, 449 págs. Deidad en vida, diva en tonos blancos y negros, leyenda muda, Greta Garbo simbolizó durante treinta años el gesto absoluto del *glamour* y la pasión. Luego, fue celosa guardiana de una intimidad lánguida y misteriosa. El autor, amigo de la actriz, relata su trayectoria desde los orígenes suecos hasta el largo silencio de su ostracismo autoimpuesto. Se trata de una biografía que la autora de autorizó en vida.

Alfonsina Storni. Josefina Delgado. Planeta. Buenos Aires, 1990, 183 págs. Poeta talentosa pero también precursora en las luchas por la igualdad de oportunidades para la mujer, Alfonsina Storni es hoy uno de nuestros mitos nacionales. Con esta biografía la editorial Planeta inicia una serie dedicada a historiar diversas peripecias femeninas en la Argentina. La autora, fundadora de la Biblioteca de la mujer, narra la historia de "Alfonsina" desde su nacimiento a la vera de la Cordillera de los Andes hasta su final marino.

Freud y Jung. Los años de amistad, los años perdidos. Linda

Donn. Trad. de Ariel Bignami. Vergara. Buenos Aires, 1990, 260 págs. Espeleólogos inquietantes, pioneros en la exploración de los vericuetos del inconsciente, Freud y Jung son insoslayables mellizos a la hora de realizar un arqueo de la biografía intelectual del siglo XX. La autora investigó la amistad que unió a estos dos gigantes entre 1907 y 1914, el año en que una intensa riña los separa definitivamente, tanto en el terreno filial como en el campo del psicoanálisis.

La golosina

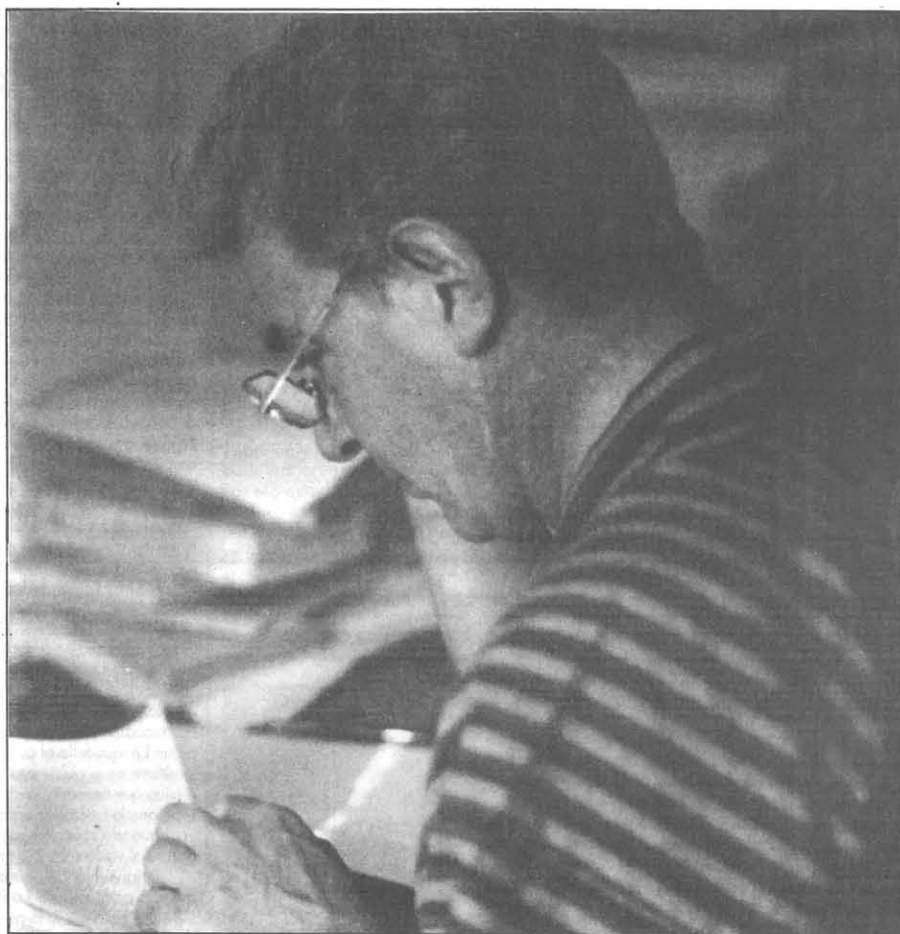
"Yo estaba allí, en el frente, vestido de uniforme, que por cierto me quedaba muy mal, en medio de otras personas que llevaban el mismo uniforme que yo; teníamos una relación que no era familiar ni amistosa y que sin embargo era muy importante. Desempeñábamos papeles que nos eran distribuidos desde fuera. Yo lanzaba globos meteorológicos y los miraba con un anteojo. Me habían enseñado a hacerlo cuando ni siquiera pensaba que lo utilizaría, durante el servicio militar. Y allí estaba en el frente, haciendo ese oficio, entre desconocidos, que hacían el mismo trabajo que yo, que me ayudaban a ha-

cerlo, a quienes yo ayudaba. Mirábamos cómo subían los globos entre las nubes a algunos kilómetros de distancia del ejército alemán, donde había soldados como nosotros, que también se ocupaban de eso, y donde había otros soldados que se disponían a atacarnos. Eso era un hecho absolutamente histórico. Me encontré bruscamente dentro de una masa, en la que me habían asignado un papel concreto y estúpido que debía interpretar y que interpretaba frente a otros individuos, vestidos como yo con uniformes militares, y que tenían la función de desbaratar lo que nosotros hacíamos y, al final, atacar".

Jean Paul Sartre, en La ceremonia del adiós.

Enrique Pezzoni

al Pie de la Letra



Enrique Pezzoni (1926-1989) se propuso fijar su propia autobiografía desde ese sitio de la lectura en donde uno se desconoce a sí mismo, entre los intersticios de la lengua y el ojo que fractura la mirada. Si se quiere, escamoteando o eludiendo los manuales pedagógicos que establecen quién es quién en la historia de la literatura, como si la posteridad fuese un apellido ilustre, escrito sobre el margen de un diccionario. Tal vez por eso, la crítica literaria, el discurso universitario o la escritura de traducción fueron instancias, entre otras, que Pezzoni desenvolvió en torno a la literatura, a la manera de un goce que se transmite por devoción apasionada, sin miramientos de autoría. Con modalidad barthesiana, Pezzoni supo deconstruir la pertinencia institucional, deponiendo encasillamientos o referentes anquilosados, hasta formular una teoría de la lectura que pivotara en el sujeto biográfico (el lector como un código), allí donde todo es posible de presuponer, siempre y cuando el placer discorra en el otorgamiento de un sentido, más allá de cualquier conjetura didáctica. Su único libro, **El texto y sus voces** (1986), apenas es una recopilación de escritos de diversas etapas o momentos circulares. Las innumerables tra-

ducciones del inglés, el francés o el italiano, hablan mejor del escritor que de sus exactitudes literales, de las que él renegaba. De sus clases magistrales o de la tarea editorial ejercida en Sudamericana, el legado es tan pródigo, que nadie puede obviar la amplitud de su mandato. Pezzoni se proyectó en textos que infieren sobre un tramado cultural, como eje paradigmático de toda una literatura. Se atuvo a dejar, entre otros fervores, una lección ética de amar las palabras, hasta convertirlas en diseño poético, una forma de sentir o de reflexionar la literatura, desde esa doble perspectiva de leer y producir un lenguaje, una marca de estilo, que sirva de parentesco en el recorte de aquellos que dan cuenta de su biografía, entre las bambalinas de este dossier, o fuera de ellas, cada vez que un texto restalle entre las voces de la euforia y sus implicancias resonantes.

J. C. Martini Real

cecha la posición del profesor: el del ridículo.

Reconstruyo ese inconcebible combate que emprendió contra sus facultades intelectuales que parecían debilitarse y contra su cuerpo mismo, ya muy enfermo, para armar sus últimas clases. A Enrique le fallaban las palabras. Fue un combate secreto, íntimo e intransferible.

Penoso combate final, último en una serie de agonías más felices frente a la palabra oral o a la escrita. Cuando Enrique escribía, todos sus amigos lo sabíamos:

multiplicaba hasta la exasperación impertinente y fatigosa las llamadas telefónicas para solicitar un consuelo que sabía imposible. Era casi impúdico en la reiteración de no sé qué solicitud de ayuda que lo defendiese de la orfandad y las dudas del escribir. También para esto habíamos establecido un pacto, que siempre me sonó a hechicería, magia negra o control de los malos espíritus. Al terminar la primera página de escritura, Enrique o yo, nos llamábamos por teléfono y la leíamos para escuchar la temida reacción del otro. Me parece que no lo he ayudado demasiado, aunque él me creía implacable y hasta excesivamente sardónico en mis juicios; en cambio, su olfato para corregir matices, inflexiones, tonos, gerundios o puntuaciones era infalible. Sus opiniones frente a la escritura surgían de aquella otra agonía que había bautizado "un combate cuerpo a cuerpo con el texto", una reacción que no posaba únicamente por la reflexión intelectual o por esa incierta enlequeña que llamamos "gusto", sino que provenía, seguramente, de pensar la lengua a través del cuerpo. Una relación que la crítica literaria, firmida, ascética y, sobre todo, casta, suele mantener entre los paréntesis de la corrección o en la hipertrofia aniquiladora de la ampulosidad.

En los últimos años le había atacado una duda acerca de su trabajo y de su trayectoria: una reseña de su libro **El texto y sus voces**, que con probidad y sentido de la ética intelectual, consideraba justa, le había señalado un deslizamiento no resuelto en su crítica, que supuestamente iba desde la visión del típico *homme de lettres* cultivado, hacia los ordenamientos algo recalcitrantes del protocolo académico. Esta indeterminación, que juzgaba casi indecente o amenazante para su identidad de crítico, lo arrojaba al desasosiego y hasta al pesimismo. Creo que no supimos decirle que esa rara tensión, esa aparente vacilación y esas piruetas intelectuales de su escritura eran su sal, su aporte, su mensaje y su vida misma. Que el *homme de lettres* que había en él estaba pendiente, riéndose, de las extravagancias del profesor pedante, así como el profesor cabal que también era, medía las facilidades ornamentales del caballero de las letras y se las reprochaba con irónica pulcritud.

No se enseña literatura. Más que cualquier otra cosa enseñable, la literatura pone al profesor ante el brete de un discurso cuya única acción posible consiste en un afortunado e incierto razonar y en un compartir. Un compartir razonado sobre un objeto ausente. Y ese objeto, siempre retirado y vuelto a postular en los cariles del razonamiento compartido, hace surgir el entusiasmo. La literatura es ese secreto individual que se nos revela, desvaneciéndose, en el entusiasmo. El entusiasmo es una de las pocas cosas verdaderamente compartibles. Se enseña únicamente algo así como una hipótesis de fervor que llama al entusiasmo. Y estoy pensando en Enrique. De esto nunca hemos hablado, porque de las verdades jamás puede hablarse (y menos en serio), pero estoy seguro de que compartiría este credo pedagógico que es, en el fondo, su retrato.

"Hay otra autoridad". La ausencia de Enrique hace que esta frase me de vueltas,

como un reproche, como otra de las facetas suyas que no supe comprender: "Hay otra autoridad". Quiero decir: ni paternal ni paternalista o, en todo caso, paternal sin su peor parte. Paternal sin lo peor del padre. Y en esta aparente debilidad, que con mi torpeza argentina y autoritaria yo solía echarle en cara, residía su fuerza mayor. Y él lo sabía. Y lo sabían también sus alumnos: los alumnos, esos seres acicateados por las penosas adherencias a los conflictos con la autoridad.

Frágil, casi vulnerable, tengo la certeza de que, en algún momento sintió que la Universidad de Buenos Aires, lugar que había abandonado en 1966 por sus rotundas convicciones éticas y democráticas, era un infierno. Creía ingenuamente en una cierta armonía familiar de los seres dentro de las instituciones, y las desaforadas luchas mezquinas, los mortales combates hegelianos por el puro prestigio profesional le causaban una mezcla de estupor, de repugnancia y de tristeza. De su integridad y de su fuerza sacó aquellos principios éticos que le permitieron siempre concertar y apaciguar, siempre construir y dejar hacer sin imposiciones, sin el aniquilamiento brutal que la autoridad ciega siembra por donde pasa. Como en sus clases, "la otra autoridad" lograba triunfar, casi milagrosamente, en estos espacios imposibles donde la jerarquía es ley y el poder, junto con la petulancia, se disfrazan de autoridad.

A Enrique solían perturbarlo sus sueños, sus pesadillas. Las convertía en charla, en anécdota, en risa, en teatro. Sabía que una anécdota capta en un relumbrón de superficialidad lo mejor y lo peor de un personaje, y sabía también que el barro o el estiercol de lo humano se redime por la acción de la palabra feliz. Contamos anécdotas de personajes siniestros, no sólo para reírnos de ellos, sino para perdonarlos; es la palabra que usamos para perdonar lo que nos perdona. La anécdota es el arte sublimatorio por excelencia; se fija en el detalle imperdonable para que soportemos la atrocidad de esos horribles rasgos de carácter; por definición, insoportables. Por eso, mi envío final, quiere remediar al insustituible Enrique relator de anécdotas. Y si en el sueño es el deseo el que nos amenaza con su extrañeza, la anécdota socializa la amenaza del sueño. Puede parecer impúdico contar un sueño de otro, y doblemente impúdico si ese sueño pertenece a un muerto. Pero lo cuento porque hace algunos meses, Enrique se empecinaba con él, se obsesionaba con él, y lo contaba y lo volvía a contar, en exámenes, en sobremesas, en cafés. El sueño —nos dicen— es un mensaje que el soñante se manda a sí mismo. Convertido en anécdota, es una pregunta cautelosa enviada a los otros, un púdico enigma que posterga la respuesta buscada y temida.

En el sueño de Enrique había un enorme congreso mundial de sabios famosos, un congreso universal de teóricos de la literatura. Expositora: Julia Kristeva. Final de la exposición. Fervorosos aplausos. Ovaciones. Y de repente, la mirada de la Kristeva se fija en unos ojos. Son los de Iuri Tinianov, el formalista ruso. La Kristeva se abalanza sobre el sabio y le dice, llorando: "Maestro, todo lo que soy, todo lo que sé, se lo debo a usted".

Final del sueño de Enrique.

¿Cómo no escuchar aquí la pregunta desmedida que se hace todo maestro? ¿Cómo no oír la voz temblorosa de ese maestro que postula una deuda de la que no puede estar seguro? ¿Cómo decirle a Enrique, ahora, que sus alumnos, nosotros, reconocemos la deuda? ¿Cómo decirle que reconocemos esa "otra autoridad" que, para no hacerse pesada en lo que exige de sacrificio, debe apelar a la levedad del sueño, a la sonrisa de la anécdota?

el texto y sus voces

por Josefina Ludmer

Enrique Pezzoni y yo formamos una pareja de identificaciones y envidias. Los dos somos críticos: esto quiere decir que necesitamos otro cuerpo escrito para escribir. Nos pusimos a leer, allí encontramos libertad y olvido, y en algún momento surgió algo que nos llevó a hablar. Cada uno de nosotros sabe que el otro sabe qué es eso, aunque no sepamos decirlo y escribimos para buscarlo. Eso nos hace críticos cómplices. Además los dos somos exhibicionistas: nos gusta que los otros miren los movimientos de nuestra relación con la literatura. Hasta aquí llegan las identificaciones y empiezan las envidias: yo a él la pasión y él a mí la razón. Yo quiero hablarle sus fervores y él a mí mis sistemas. Por eso quiero pensar, a propósito de este libro, en algunas razones de sus pasiones.

La primera es ésta: el crítico se mueve entre dos saberes y sus lenguas. Por un lado un saber técnico, más o menos codificado, coyuntural y cambiante, sobre la literatura. Se trata de cierto consenso alrededor de procedimientos y esquemas



conceptuales; de allí toma tópicos, cita autoridades, interviene en debates y se apropia de palabras. Por otro lado hay un saber no conceptualizado y que aparece como resto: la literatura es algo más, un espacio por venir para el que hay que inventar la lengua, dejarla irse. Allí se habla de otra cosa y se escribe en otro lugar. Quedarse o irse la lengua y el saber: si el crítico se fija en el primero, en la técnica y en el análisis, se condena al manual, la monografía y la bibliografía, a la seguridad de lo transmisible. Si se instala en el otro puede llegar a confundirse con la literatura y entonces deja de saber porque aniquila la distancia necesaria para poder escribir. El crítico está al lado, enfrente, arriba o abajo de lo escrito por otro. En el vaivén entre la institución de saberes sobre la literatura y el impulso a perder el saber, en el modo de ligar uno con el otro, la escritura crítica de Enrique Pezzoni se inclina más hacia la literatura, la mínima distancia sin identificación, y no hacia el respeto aplicado por los saberes cambiantes y sus técnicas. Por eso puede incluir en este libro notas y ensayos entre 1950 y 1980 que se leen, to-

dos, como de hoy o mañana. Y por eso escribe sobre poesía y es uno de los poquísimos que lo hacen de ese modo en Argentina. La palabra poética, resto puro sobre el vacío, encuentra en su palabra un espacio privilegiado.

La segunda razón es ésta: el crítico no solamente se sitúa entre dos formas del saber y de la lengua, sino también en algún punto casi temporal de la lectura: en una perspectiva en relación con el libro. Puede instalarse en un giro verbal, el trazado de una escena, la ansiedad por lo que sigue, el después, los apuntes, la inserción en un género, el uso que los otros hacen. Y según dónde y cuándo se sitúe, leerá de modos diversos. Enrique Pezzoni se constituye como crítico en el espacio privado de la lectura, en la intimidad con el libro, en el abandono, y allí, en un momento específico de iluminación: cuando el lector percibe que las voces de lo que lee, que el texto y sus voces, hablan simultáneamente de dos sujetos y en dos direcciones. La lengua literaria, diga lo que diga, cuenta la vida del que escribe y también, en ese instante, un relámpago, la del que lee. Decir vida es un decir: se trata de un tipo de experiencia entre el yo y el cuerpo que el que lee conoce pero que, hasta ese momento, no tenía nombre: era una experiencia vacía de forma y de palabras. Esa epifanía anuda las dos vidas como autobiografías: el que escribe dice esa vida, la suya, que es también la vida del que lee. Entonces la literatura, para esta mirada, aparece como una serie discontinua de momentos de pasión puestos en la lengua. Ese fulgor es el punto de partida, la base y la perspectiva desde donde escribe crítica Enrique Pezzoni. El lo traduce al saber y al lenguaje crítico y sobre eso construye su sistema. No se trata de una crítica subjetiva o impresionista; simplemente pone en primer plano lo que puede encontrarse en toda relación íntima, individual, con la literatura.

Por eso este libro habla de Borges: porque fue Borges el que escribió sobre esos momentos: cuando Carriego o Cruz o Emma Zunz saben, de golpe y para siempre, quiénes son y dicen a la vez quién es el que escribe y el que lee. Y por eso este libro es autobiográfico y escribe casi siempre sobre un tipo determinado de escritor autobiográfico. Los ensayos de **El texto y sus voces**, sus fragmentos, forman un sistema sin narración ni desarrollo, sin subordinaciones ni jerarquías; la escritura de Pezzoni procede por edición y el libro puede leerse como un diario de los fulgores del sujeto y de los sujetos anudados. Y por eso la escritura de Enrique Pezzoni es errante, pasa cada vez a otra cosa, busca otro texto para que le sirva de espejo y desencadene, otra vez, su palabra.

Esos lugares y momentos donde se instala el sujeto de este libro son los que yo misma he buscado buscando pasión. Los encuentro puntuales, exactos, precisos, sistemáticos, en **El texto y sus voces**.

Texto leído en la presentación del libro **El texto y sus voces**, el 4 de agosto de 1986.

la revuelta sigilosa

por Luis Gusmán

No es necesario hacer el elogio de Enrique Pezzoni. No lo necesita. Si como Gide afirma: "Escribir es poner algo a salvo de la muerte"; no es, sin embargo, este tiempo de la escritura el alivio para nuestra pena, ni para llenar el vacío que dejó su muerte. Tanto las palabras íntimas como las palabras públicas resultarían insuficientes.

Sí, en cambio, es necesaria una afirmación. La de Enrique Pezzoni como crítico fervoroso. Con la misma acepción que él supo darle a esa palabra en su trabajo sobre *Fervor de Buenos Aires*, a la que agregó entusiasmo, devoción e interés con que se realiza una práctica y por qué no decirlo su fervor por Buenos Aires. Ahí encontramos un epígrafe del *Examen de la obra de Herbert Quain*: "Afirmaba también que en las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esta felicidad muchos habrán de contentarse con simulacros." Enrique Pezzoni disfrutó de la felicidad de esa afirmación. También de su sufrimiento, llevado por una exigencia crítica sin miramientos.

Esa exigencia era su posición ética de lector. Y esa preocupación ética y estética por el método crítico la encontramos ya en sus primeros trabajos. Escribe en 1953 acerca de ese libro maravilloso *Sobre el piélago*: "Estas palabras ilustran el peculiar método de Rosa Chacel: su sistema consiste en presentar indicios cuya estricta función es la de un límite o una metáfora del momento que aíslan". Al final del texto se refiere al procedimiento por el que la autora logra, llamémosle, un efecto cruel. Y es en ese lugar donde Pezzoni sitúa la interrogación ética: "¿Puede llamarse cruel este procedimiento? Nuestra ética, en todo caso, es incapaz de juzgar la intensidad de sus efectos." Esta relación entre el método crítico, la ética y la estética, fue una dirección que Pezzoni le dio a su lectura.

Una cita de su trabajo sobre la poética de Alberto Girri nos devuelve al corazón del problema: "Desde el comienzo se resigna a la misión de denunciar un mundo hecho de contrarios tenazmente inconciliables y un lenguaje que siente envidiado por los residuos de tantos intentos de reconciliación frustrados." Pezzoni prefirió, decidió, dejar siempre abierta la cuestión de la conciliación de los contrarios, porque es lo que le permitía seguir avanzando en la dificultad; y mantener suspendida, interrogándose a sí misma, la pregunta fundamental: ¿qué es la crítica literaria?

Arrastrado por el fervor de los años setenta, no administraba su escritura, sabía dejarse llevar por el fervor polémico del estilo. En *Transgresión y normalización en la literatura argentina contemporánea* vuelve al problema a partir de la teoría de que las vanguardias se normalizan por la falta de un contrario dialéctico: "Quizá ha llegado el momento en que las vanguardias exangües se vean a sí mismas no como modelos, sino como ese contrario dialéctico que ahora les falta. Quizá de este modo surja un antiarte que trastorne los

hábitos del lector actual y devuelva a la cultura su carga subversiva."

En su texto sobre *Fervor de Buenos Aires* de 1985, afirma que el fervor, gesto arquetípico de las vanguardias, trasciende ya en Borges, una mera estrategia menesterosa de un contrato dialéctico. Para afirmar que la estrategia vanguardista de la oposición se desdobra en estética y aún ética de la contradicción.

Ambas citas parecen contradecirse, se diría que en el texto sobre *Fervor de Buenos Aires* ya no le es necesario el movimiento dialéctico de los contrarios. No es así, si meramente localizamos el concepto en su utilización contextual; es decir, como instrumento de análisis de un texto en particular; ya que el movimiento dialéctico, no su síntesis, trasciende la singularidad de los textos y es un método que le permite ir avanzando en la lectura.

En un texto cuyo título es tendencioso, alcanzando casi la figura del oxímoron, *La revuelta sigilosa*, da cuenta en Borges de un movimiento que parte en un sentido, lo abandona y vuelve a él: "Se contradice o se reitera para contradecirse". Un texto que se agita en las aguas revueltas de la contradicción. Aquí Pezzoni no está utilizando el movimiento del contrario dialéctico, pero la contradicción está en la superficie de esas aguas revueltas. Advertimos que no es intención de Pezzoni alejarse, sino nadar en ellas. La metáfora del movimiento por la contradicción es constante en la crítica de Enrique Pezzoni. De tal manera, la eleva a condición de método, y no reduce el procedimiento a una mera oposición o síntesis sino que mantiene suspendida la tensión dialéctica de la contradicción.

Creo que esa tensión dialéctica-crítica es mantenida y rechaza cualquier modelo; es la que nombra en *Transgresión y normalización como antiarte*. Es en el texto, *La revuelta sigilosa* donde se pregunta si Borges se repite, para condenar toda crítica "progresista" que no encuentra en la obra de Borges "progresos" para discernir sobre ella. La crítica literaria para Pezzoni no dependía de la novedad, ni de los modelos auxiliares que utiliza para construir su provisoriedad siempre radical.

Y si no, veamos cómo nos entrega el movimiento sigiloso de su lectura cuando a partir de la última frase que escribe Averroes, acerca de Aristóteles, Pezzoni sitúa la irrupción del narrador Borges en el relato: "Sintió sueño, sintió un poco de frío". Entonces Enrique Pezzoni sigue ese movimiento de aparición y desaparición de esas dos palabras "sueño" y "frío", y ese derrotero de las palabras lo lleva desde Averroes hasta el poema sobre Descartes y el Dios engañador donde halla la cifra del recorrido borgeano, cuando lee en el poema "Sintió un poco de frío, un poco de miedo". Es decir, la invención de lo que Pezzoni era capaz de construir, en la sustitución de una palabra por otra, dos concepciones del universo, de Dios, del sueño y del terror que eran diferentes para Averroes, el lector, para Descartes, el filósofo.

Pezzoni se detuvo, como Averroes, en esas dos palabras dudosas de la *Poética*, la tragedia y la comedia.

Escritura y voz

por Ana María Barrenechea

En su libro *El texto y sus voces*, alguien —que desconozco— encabezó la contratapa con una síntesis muy apretada de su biografía. Allí se dice: "Ha sido profesor de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la universidad de Buenos Aires (primero bajo la guía de Ana María Barrenechea)...". Como si me metiera en su obra desde ese lugar lateral para seguir con Enrique una conversación que nunca tendrá fin, aclaro: *nunca bajo mi guía, siempre como iguales*. Diálogo que sentía que se desenvolvía en el mismo nivel (aunque él fuese entonces ayudante o jefe de trabajos prácticos) porque continuamente me sorprendía con sus hallazgos, por la originalidad y la viveza de su visión-audición. Esa mirada nue-



va, ese modo de oír las voces del texto me atraía y me avergonzaba desde que lo conocí y lo leí.

¿Por qué esa vergüenza? Porque al coincidir en algunas obras y autores, no podía evitar que su acercamiento a "la biografía de la literatura" que componía escribiendo al mismo tiempo "su autobiografía" —como dice en la introducción (p. 7)— fuese más interesante y más lúcido que el mío. Esto no es falsa modestia fingida sino auténtico convencimiento de la riqueza de sus indagaciones. "Apasionado y lúcido" podría decirse de Enrique, como crítico, según solía calificar Borges a Schopenhauer, como filósofo.

Y también podría hablarse de "posición y artificio" —en el buen sentido de esta última palabra— los cuales descubría en la literatura y en sus propios textos, dejando al pasar una señal no exenta de humor, que lo involucraba. Aun queda en mi memoria la sonrisa con la que me mostraba la reproducción elegida por él mismo para la tapa de su libro: el tintero de tinta roja y la pluma,

con el juego invertido de los corazones diminutos en blanco y rojo.

En *El texto y sus voces*, de 1986, Enrique Pezzoni reunió páginas de distintas épocas (desde 1950 "Dos novelas de Henry James", hasta 1985 *Fervor de Buenos Aires*: autobiografía y autorretrato), obra en la que continuó luego trabajando). El texto más las voces en el texto implica que existe la voluntad de incluir hablantes y oyentes como escritores y lectores extratextuales, fundamentalmente el propio productor de esas páginas.

Las había pensado y dicho desde lugares y circunstancias diferentes: secciones literarias de periódicos, revistas de difusión cultural, prólogos de antologías, publicaciones especializadas. Por eso constituyen modelos —sin que él lo quisiera y cuya sola idea le habría horroizado—: son géneros diversos de crítica según los contextos de emisión y los alcances que estos le fijan, pero los sobrepasa sabiendo cómo hacer parecer que los acepta. (Por ejemplo, las notas y reseñas "antológicas" de Rosa Chacel, p. 278 ss. y *La romana* de Moravia, p. 306 ss.; la primera, indagando sobre su secreta naturaleza fantástica, la segunda sobre su aparente y "obvio realismo", o también el deslumbrante comentario de la puesta italiana del *Julio César* por el Piccolo Teatro, p. 319 ss.).

El libro se abre con un artículo que es todo un programa teórico-crítico y vale por una hipótesis para construir una historia de la literatura: "Transgresión y normalización en la narrativa contemporánea [1970]", publicado en la *Revista de Occidente* en 1971. En su núcleo desarrolla el diálogo de los autores con la tradición y los textos heredados —con actitud de acatamiento y exaltación, o de quiebra y fractura— hasta llegar a la paradoja de que los aparentemente más revolucionarios concluyen por instaurar el cliché de la revolución.

Sigue luego con artículos y notas sobre distintos autores y géneros, siempre enfrentados en tensión por textos difíciles (lectura ejemplar: "Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt", p. 165 ss., de 1984). Quiero destacar como observación final que Enrique Pezzoni tuvo la peculiaridad de renovar entre nosotros el estudio de la poesía y que varios de sus discípulos lo han seguido en esta línea, cada uno con un enfoque personal. La tradición retórica había recreado en el Renacimiento los instrumentos para acercarse a la poesía en su base trópica. La aparición de la moderna retórica de la narratividad, al concentrarse en la novela y el cuento, dejó relegado y anquilosado lo específicamente lírico. Cinco artículos sobre poetas (Girri, Molina, Paz, Pizarnik desde 1965 hasta 1983) y uno sobre el Borges de *Fervor de Buenos Aires*, de 1985, que alcanzó a ser incluido, testimonian estas indagaciones que se acentuaron últimamente sobre el mismo Borges, Susana Thénon, otros, especialmente su obsesión de captar la voz lírica y el YO poético en Vallejo.

el intelectual, el maestro

por Daniel Link

EP Al 13 de septiembre de 1988 el entonces arzobispo de La Plata, monseñor Quarracino, incorporaba hipótesis originales en el debate sobre la pena de muerte para los narcotraficantes. En una nota publicada en el diario *Clarín* señalaba sobre "ciertos sedicentes pedagogos", que "tales sujetos constituyen un peligro comparable (si no mayor) al de los traficantes de drogas". De un solo golpe, la pedagogía era puesta de nuevo en el alto sitial que supo tener, por ejemplo, entre los griegos. Y además, Quarracino se hacía responsable de un hallazgo, "sedicentes pedagogos", que hubiera hecho las delicias de Borges. Hallazgo fonético pero también conceptual: como si alguien, todavía, pudiera sostener algún rédito pedagógico. *Sedicente pedagogo* parece suscitar un doble escándalo: el escándalo de ser pedagogo y el escándalo de proclamarlo.

Y si bien es cierto que ninguna otra práctica es más sedicente que la de los intelectuales ("la tarea de los intelectuales es", "los intelectuales debemos", "los intelectuales reclamamos", "no se puede permitir a los intelectuales" son enunciados típicos de los intelectuales: sedicentes artistas, escritores, filósofos, comunicólogos, etc.), la subclase constituida por la figura del profesor, en tanto sedicente, resulta menos comprensible: ¿por qué secreta manía u oscuros intereses consagrarse a una práctica mal rentada, socialmente no reconocida y emocionalmente destructiva? Todavía más: ¿por qué decirse profesor?

Bien mirado, la tarea del profesor es política y encuentra en la política (en la política cultural) su fundamento. La constitución de un sujeto intelectual, en Argentina, ha pasado (y pasa) masivamente por la posibilidad (o su negación) de acceder al lugar del profesor, maestro del discurso.

Enrique Pezzoni siempre supo esto y desde el comienzo ligó su actividad de crítico y traductor con la práctica docente, de acuerdo con una escuela y unos maestros siempre obsesionados por vincular sus trabajos con la formación docente (Raimundo Lida, Pedro Henríquez Ureña, Ana María Barrenechea, el Instituto del Profesorado). Si es cierto que los primeros trabajos de Pezzoni todavía sufren el estigma de su vinculación con *Sur*, no es menos cierto que, también desde el comienzo, Pezzoni se ligó con lo que él mismo llamó mucho después una "política progresista asociada a la vigencia y posibilidad de las transformaciones" ("Imagen de Ana María Barrenechea"). En la Facultad de Filosofía y Letras, en el Instituto del Profesorado, Pezzoni hizo de la "Lección" (que

en su caso hay que entender como un diálogo apasionado y a veces violento con los alumnos) el motor de su obra crítica. Secretamente, porque era enemigo de las proclamas y las declamaciones políticas, estaba convencido de que, en países como el nuestro, los contenidos de una política cultural progresista pasan necesariamente por la práctica docente. "Si su tarea, dijo refiriéndose a Anita Barrenechea, es la de una política progresista, lo es en todos los sentidos en que supone una práctica segura de sus convicciones al discernir en una ciencia los conceptos que son reaccionarios —es decir, congelados y obstinadamente enemigos a la transformación— y los que funcionan más allá de las determinaciones unívocas y reconocen el juego de las iniciativas individuales, pero superada al habla plural de la ciencia".

Muchos de quienes trabajamos con él comenzamos nuestra formación fascinados por las lecciones que pronunciaba en su ya mítico seminario del Profesorado. En ese seminario permanente Pezzoni nos enseñó a leer a muchos de nosotros: su tarea era la de un alfabetizador y nunca renegó de ella (exhausto, saltaba del avión que lo traía de Frankfurt para asistir a una exposición de los alumnos en el Seminario).

Pero además de la fascinación por la manera en que pudo, por ejemplo, desbloquear la lectura de Rubén Darío, o por su chisporroteo verbal, o por sus escandalosas corbatas, o por la capacidad de incorporar a sus clases la bibliografía publicada antes de ayer en París, Londres o Lima, Pezzoni nos fascinaba por la extraordinaria sensibilidad a la palabra de sus alumnos, con quienes se entregaba a discutir los artículos que estaba escribiendo, con quienes compartía el capital que otros intelectuales suelen acaparar celosamente: sus ideas. En

el índice de *El texto y sus voces* hay por lo menos ocho artículos cuya producción se remonta a aquellos años en los que inmerecidamente asistíamos a ese pasaje del habla a la escritura que también obsesionaba a Roland Barthes.

Políticamente, Pezzoni siempre sostuvo el orgullo de haber aprendido a convivir con sus contradicciones (que no negaba). En 1983 se afilió por primera vez en su vida a un partido, el Partido Radical, y participó de la reorganización de la Facultad de Filosofía y Letras. Desencantado de esa experiencia se descubrió, con dolor, utilizado y abandonado posteriormente por sus coyunturales aliados que, para colmo, le habían hecho perder viejos amigos. Nunca pudo entender una política que negara los afectos y, en rigor, su gestión en la Facultad (y antes en el Instituto del Profesorado) fue siempre una política de la afectación (muy distinta del amiguismo y el clientelismo liberal).

Desencantado del radicalismo, prefirió abandonar la política sin abandonarla: en sus clases, en sus lecciones, no sólo tematizaba la cuestión política (lo que hubiera sido un gesto módico) sino que reafirmaba esa politización de la crítica y la lectura por la enseñanza, la única práctica que consideró pertinente durante su último año de vida. Se decía profesor, efectivamente, y ese papel le daba felicidad. Quarracino nunca sabrá qué cerca estuvo de definir al intelectual y al maestro que Pezzoni fue: dedicado al tráfico (de ideas y de hipótesis) con paciencia y vitalidad infinitas ("nuestro vivir como estudiosos", decía), seguramente, sin proponérselo, pudo varias abecitas de jóvenes argentinos induciéndolos a la, ut Quarracino, más peligrosa adición: la adición pedagógica.

la lírica y sus voces

por Tamara Kamenszain

EP Conatos de biografía o autobiografía escribió Enrique Pezzoni refiriéndose a *El texto y sus voces*. Buscaba su propio rostro mil veces modificado por el paso del tiempo y lo encontró dibujado en un rompecabezas de "artículos y notas escritas a lo largo de más de treinta años". Ese hilo conducía la posibilidad de un libro y la identidad biográfica de Enrique Pezzoni, crítico literario. Pero fue recién en la madurez de su vida cuando encontró al socio que lo acompañaría a internarse, de antemano, en una galería de espejos. En el rostro multiforme del sujeto Vallejo, en ese libro abierto, pudo verse por entero, completa y transparentemente reflejado. Es por eso que poco importa hoy si los originales quedaron trancos o si son inhábiles y tenemos que remitirnos a clases grabadas. Lo cierto es que cuando Pezzoni se instaló a leer a Vallejo fue para escribir, por fin, su libro. Antes, todas las lecturas de poesía iban preanunciando ese libro. De ahí el esfuerzo por darle al trabajo crítico su lugar, la seguridad territorial de un tono. Afectivo, amarrado al corazón del poema por un lado, pero también portátil, capaz de migrar. Las cuestiones que lo preocupaban tenían que viajar con Pezzoni más allá del poema. Había que armar, con una serie de atilugos narrativos, el país que contuviera el poema, abandonándolo.

Recién con Vallejo, ese país llegaría a ser un libro. Mientras tanto, Pezzoni ensayó esta ficción alrededor de distintos ejes. Uno de ellos fue el del lector de poesía. Y ninguna poesía más translúcida que la de Octavio Paz para encontrarse con los rastros reflejos de ese lector. A través de la ventana de *Blanco*, Pezzoni

pudo espiarlo todo, incluso el taller de Mallarmé. Desde allí vio las combinaciones que remiten al eje (al ojo) del lector: azar y necesidad, agrupamiento de palabras en la página, signos en rotación. Mallarmé inventando un lector nuevo, el adicto a los juegos de azar. Y Paz, leído por Pezzoni, corrigiendo todavía más el calibre de esa lente. El lector de *Discos visuales* y *Blanco* no sería otra cosa que "una estrategia más entre las utilizadas para que el mensaje nos sea destinado". "No es que hoyamos tenido en las manos unas piezas que pudiéramos combinar a nuestro arbitrio" agrega Pezzoni ahuyentando cualquier fantasma idealista. Ya le preocupaba señalar la autonomía del poema. El eje puesto sobre el lector de poesía empezaba a rotar. ¿Signo de una época? ¿Momento de madurez en la autobiografía de un crítico? Lo cierto es que desde la borra del poema, desde lo más oscuro del blanco de una página, Pezzoni ya estaba empezando a desenterrar a un viejo personaje de la lírica: el sujeto, el que dice YO. Dando vuelta su sillón giratorio, de lector del poema el crítico pasa a ser lector del poeta en el poema. Si estaba de espaldas, en ese giro se enfrenta con su escritor. Porque cuando Vallejo dice YO, Pezzoni empieza a escribir su libro.

Vallejo habla de sí

En toda la última década, el holograma del sujeto se le aparece cada vez que se acerca a un poema. En *Mito y poesía en Enrique Molina* (1983), Pezzoni se esfuerza por situarse —situar a Molina— en esa zona particular (territorio del sujeto) donde lo escrito acontece: "el lugar remoto, la toponimia de lo exótico, siempre referidos a la tierra de base: el lugar natal, los sitios de la infancia". En esa geografía extra-va-gante donde no se sabe si el poeta estuvo o el poema lo hizo estar, Pezzoni busca las huellas digitales de alguien que confiesa en primera persona: "a diario me instalo en lugares extravagantes". Y estas apariciones del sujeto en el poema, le van abriendo una vía de ac-



ceso a la poesía. O, lo que es más, el camino directo para encontrarse con su propio estilo. En ese sentido, la llegada a Vallejo marcará el cruce donde ese estilo se amarra: ya no hay ejemplificaciones, ni glosas, ni "textos" a los que se aplique desde afuera un procedimiento pezzoniano. En la poesía de Vallejo, Pezzoni encuentra un dibujo perfecto de la vida del sujeto en el poema. Y ese dibujo coincide, puntualmente, con las líneas de su propia escritura. Es por eso que, sentado cómodamente en la casa del poeta, comienza su trabajo revisando los lugares desde los que los otros críticos leyeron a Vallejo. Casi con picardía, descubre algo que ya sabía de antemano: trabajaron desde afuera, salidos de lugar, "a-sujetados". Sin embargo, para él entrar en esa casa no parece haber sido tarea difícil: "En la lectura de Vallejo todos participamos de la cercanía e inmediatez del diálogo. Vallejo habla de sí ante el lector que a su vez se siente impulsado a hablar con él".

Cuando Vallejo habla de sí, se expide la experiencia. Como los sueños, ella trae todo dicho: lo que pasó y lo que no pasó. Con o sin datos biográficos, afuera o adentro de las "realidades", habla una lengua que le dice todo al lector. Pezzoni, en ese momento de su madurez crítica, estaba preparado para escucharla. "Estoy harto de los sujetos puramente textuales, sobre todo en poesía", confiesa. Seguramente, para su voracidad de lector, un autor que cree volverse página con la página, quedaría achatado —tachado— en la sequedad de un verso raquítico. Ni hablar de los que creen engordar el verso con su experiencia real ("poética") de yoes altisonantes a los que les pasaron grandes cosas. El crítico de poesía seguramente no los vería. Por algo su ceguera lúcida eligió a Vallejo. Dar con una poesía que parece hecha para confirmar sus lecturas teóricas más entrañables es, para Pezzoni, motivo de asombro y de alegría. Las reflexiones de Kate Hamburger sobre el sujeto de la lírica parecen dedicadas por él a Vallejo: "El sujeto de la enunciación lírica no transmite el objeto de la experiencia sino la experiencia del objeto". Enunciaciones verdaderas y universales, es cierto. Pero la poesía de Vallejo, leída a través de Pezzoni, no las ejemplificará. Funcionará también como verdadera y universal. Entre los versos de *Los heraldos negros* o al borde de la escansión de *Trilce*, Hamburger, Derrida, Benveniste, acomodan su saber para acompañar al crítico en la hechura de su libro. Un libro que también es de Vallejo.

La V de Pezzoni

"De perplejidad en perplejidad", Pezzoni se va a divertir persiguiendo a "un sujeto que se afirma y se niega". Si alguien firmó César Vallejo para borrar en ese mismo acto los rastros de su identidad, Pezzoni lo atrapó al filo de un verso: "hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé". Es que en ese verso (que según Luis Chitarroni, Enrique repetía obsesivamente en la última etapa de su vida) hay una marca escondida: la letra V. Primera letra en la poesía de Vallejo, repetida hasta el cansancio como quien deletrea la inicial de su apellido. Donde la v se a-

corta, en la hendidura, en esa vulva, Pezzoni encuentra lo que buscaba: "un sujeto que se muestra como puro interés, en esa espectacular contradicción entre el impersonal 'hay' y el personal 'yo no sé'". Dividido, deshecho, sin posibilidad de suturas o pegoteos, ese sujeto, como los locos, está siempre hablando, argumentando. Así, metido en un contrapunto escrito de actos de habla, se afirma como pura materialidad. No hay nada atrás, el sujeto Vallejo habla por hablar (¿por escribir?) y Pezzoni, interlocutor fascinado, anda persiguiendo esa forma dialogante, para contestarle. Por eso es que, invocándolo, necesita repetir obsesivamente algunos versos que van y vienen durante toda su lectura. Con el oído cada vez más aguzado, puede incluso duplicar su escucha y reconocer también las voces de otros poetas con —contra— los que Vallejo dialoga. "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo" dice Darío para que Pezzoni encuentre allí una típica construcción idealista: "allí el objeto aparece como un ideal con el cual se fusiona el sujeto". Reescrito por Vallejo, este verso de Darío seguramente quedaría triturado en un parloteo de yoes que, sin buscarlo, estarían armando la historia de un estilo. Porque, en Vallejo "la materialidad es la que se burla de la dilución de lo material en lo ideal". Y esa máquina argumentativa que avanza sobre toda su poesía, es el reaseguro permanente de la materialidad. Incluso en las rupturas de palabras, en las letras sueltas, en los juegos tipográficos, escucha Pezzoni los ecos de esa argumentación. Allí encuentra al poeta peruano dialogando con Mallarmé. Aquel Mallarmé que, reescrito por Paz, especializaba la página para que Pezzoni enfocara sus preocupaciones hacia el ojo del lector. "Estoy harto de los sujetos textuales" diría sin embargo más tarde, cerrando una página de la poesía en sus propios límites.

Más acá y más allá de esa página, vive alguien que se afirma y se niega quebrando, en ese estallido de risa, todos los espacios. Sin vergüenza, puede salirse de sus márgenes. Total, sabe



que "firmando ya limpia de toda individualidad concreta aquello que firma". Por eso le contesta a Pezzoni: "si no me llamase César Vallejo, también sufriría este mismo dolor". Encadenado al diálogo, Enrique repetirá el verso obsesivamente. Es que sujeto a un acto de amor, tiene que entregar todo su saber a cambio de saber todo acerca del sujeto. En ese gesto escribe el libro de un crítico de poesía. Una red de argumentos memorables que no alcanzó a firmar Pezzoni.

EP 1926 - 1989

por Silvia Molloy

Muchos, aun quienes apenas lo conocían, recuerdan la primera vez que lo vieron. Tanto más sus amigos, que atesoramos esa primera imagen como un talismán para alejar la evidencia de su muerte.

La vitalidad, la gracia, la saludable irrespetuosidad que lo acompañaban —que más bien eran él— tocaban, en un sentido material, a sus interlocutores. La presencia física de Enrique Pezzoni, su voz, sus elocuentes gestos, su risa eran manifestaciones tan fuertes y tan brillantes como las de su aguda inteligencia. Eran, acaso, la misma cosa: de él, como de Brummel, también podía decirse "el cuerpo piensa". Yo recuerdo una tarde calurosa del mes de enero, hará casi treinta años, y el comienzo de la que sería una larguísima y fraterna amistad. En un departamento de la calle Tucumán que fue, por corto tiempo, local de *Sur*, aprovechando la generosidad de su jefe de redacción María Luisa Bastos y la ausencia de su directora que me inspiraba terror, revisaba yo unos números atrasados de la revista cuando entró (irrumpió sería el término adecuado) Enrique Pezzoni. Habló con Bastos, me saludó con amable indiferencia, y pasó al baño. Emergió traspassado por la muy privada colonia de la ausente Victoria

Ocampo: divirtiéndose ante la previsible amonestación de Bastos y encantado con su travesura, me guiñó el ojo y desapareció dejando una estela de "Heno recién cortado" de Floris y un chisporroteo de irreverencias. Fue como una ráfaga de festiva disrupción, un deslumbramiento.

¿Por qué registro esta imagen trivial, incluso frívola, de Pezzoni y no otra, por qué no me centré en un recuerdo más representativo de sus excepcionales dotes intelectuales, o de su enorme aporte como crítico y como maestro, para comenzar esta compartida evocación? Pienso que no lo traiciono si llamo la atención a lo que para él fue la vida y, por consiguiente, la literatura: una práctica gozosa, no por inteligente menos total. En "La noche que en el Sur lo velaron" se pregunta Borges por las "menudas sabidurías" —un hábito, un manejo de llaves—

que pierden sentido no bien desaparece su dueño. Otro tanto podría decirse de los rasgos que la posteridad, y los escribas que colaboran con ella, juzgan superficiales, insignificantes, no suficientemente serios. Esos rasgos que, literalmente, divierten —la levedad de Pezzoni, pongamos por caso, su constante, jocosa, digresión— son los primeros que la escritura del archivo oblitera. Las lacónicas noticias necrológicas que le dedicó la prensa oficial en Buenos Aires, ricas en hechos que no en espíritu, atestiguan esa tendencia a matar con la letra. Nos dan un chato itinerario vital (crítico destacado, colaborador y jefe de redacción de la revista *Sur*, ejemplar profesor del Instituto Superior del Profesorado y de la Facultad de Filosofía y Letras, notable traductor, sabio asesor de la Editorial Sudamericana, etc. etc.) pero poco nos dicen de Pezzoni. Por cierto no nos dan con qué recordarlo.

La levedad, la ironía, el humor, escasean en nuestras letras, para no hablar de nuestra crítica. En Pezzoni, eran —más allá de la amabilidad— instrumentos profesionales de crítica y maestro, medios de indagación que culminaban en la iluminación pero también en la inquietud fecunda. Lo preparaban para la tarea más ardua: la de leer con otros, la multiplicidad de voces que es un texto. No por azar le interesaban los escritores argentinos del Ochenta, a los que dedicó más de un artículo. Intuía en ellos, más allá de los lazos de clase y la satisfacción ideológica que parecían unirlos, más allá de la soltura oral que, como conversador ejemplar, sin duda admiraba, una tenaz preocupación por la literatura con la que se identificaba:

"[A]cude una y otra vez a la literatura, insistente y ambiguo, como en un asedio amoroso que le impusiera un abundante repertorio de estrategias para seducir. Corroborar ese apremio y esa multiplicidad de actitudes sin ir más lejos, aplaudírselas o perdonárselas es leerlo por encima o desde lo que sobre él han acumulado los manuales. En todo caso, es no percibir el interrogante que sus textos plantean al lector y se plantean a sí mismos (sin formularlo claramente, desviándolo por el atajo de la broma o la ocurrencia) en cuanto a lo que la literatura es y a lo que dentro, desde ella puede hacerse con el mundo. En esta perspectiva, el juicio de valor se desplaza desde la comprobación de la gracia [...] hacia el testimonio de ese obstinado y tácito reflexionar sobre la literatura que trasciende de sus páginas. No tanto de cada una de ellas, cuanto de su conjunto. En la relectura [...], el fragmentarismo se recompone en líneas coincidentes; la dispersión se vuelve igura-obsesión central.

El texto de Pezzoni se refiere a Eduardo Wilde. ¿O se refiere a Enrique Pezzoni? "El crítico —nos advierte en el prólogo a *El texto y sus voces*— compone la biografía de la literatura, que es su autobiografía". De hecho, ese reflexionar sobre la literatura desde el fragmentarismo, la dispersión, lo inconexo, signa la obra de los escritores que, para usar un verbo que aparece con frecuencia en el texto de Pezzoni, más lo sedujeron: escritores tan variados (y en algún plano unidos) como Felisberto Hernández, Silvina Ocampo, Alberto Girri, Alejandra Pizarnik, y desde luego Borges. "No hay aquí uneco central que llenar, no hay conjunto: lo que debemos aprehender es el valor de cada parte. Este fluctuar de visiones que se suceden sin que la mirada se pose al fin en una, escogida como 'verdadera', no puede interpretarse como la angustia de una elección imposible. Es, al revés, el embeleso de quien siente que lo revelado es esto y también lo otro", escribe de Alejandra Pizarnik. O de sí mismo.

El ser esto y también lo otro, la tendencia a irradiar más que a concentrarse, la sabiduría (la valentía, también) de reconocerse, como Truman Capote, en un "radiante oximoron, negro espejo hecho añicos, caleidoscópica imagen del que se busca a sí mismo", no lo paralizaron. Durante años, fue una de las presencias críticas más apasionadas y más lúcidas de la Argentina. Fue también un exitoso traductor, y no sólo de textos: su presencia fue un puente, estableció nexos, incluso diálogos, entre grupos intelectuales diversos que, sin él, no se habrían comunicado. El ser esto y también lo otro no le impidió tampoco tomar valientes decisiones que, sobre todo en su gestión universitaria, le ganaron duras críticas. Acaso le haya impedido, sí, escribir(se) de manera más consecuente, anotar sus irradiaciones para lectores futuros, economizarse. En cambio, derrochaba esas irradiaciones con amigos, con discípulos, con desconocidos, en una deslumbrante *performance* donde la anécdota elocuente resultaba ejercicio crítico, apuntalado por una autoironía continua. Porque, no hay que olvidarlo, fue uno de los *narradores* más diestros de la Argentina, autor de un vastísimo e inabismable relato oral, un autobiógrafo que desplegaba magistralmente ante su público sus memorias etéreas y les daba provisoria vida en el lugar común de su voz, hoy irreproducible.

La última vez que vi a Enrique Pezzoni en Nueva York estaba ya enfermo aunque no parecía saberlo. Fuimos con amigos a ver uno de los espectáculos que más solían divertirlo en esta ciudad, el Ridiculous Theatre de Charles Ludlum. La representación nos desalentó, acaso porque fuera mala, acaso porque se sentía la ausencia de Ludlum, muerto recientemente como moriría, poco después, el propio Enrique. La sensación de final de fiesta que tuve entonces se reprodujo con tanta más intensidad en Buenos Aires, los pocos meses de su muerte. Sentí la falta de Pezzoni individualmente pero también la sentí en los otros, en los muchos que me hablaron de él, que necesitaban hablar para recordarlo y recordarse en él. Creo que nos vemos más a menudo desde que se murió, me dijo alguien. Pero nadie cuenta los cuentos.

Crítica de la crítica

Entrevista a Enrique Pezzoni

¿Se considera usted un crítico profesional? ¿Cuáles son las posibilidades de una crítica profesional en la Argentina?

Tan duros son las condiciones de trabajo para el crítico en la Argentina que el término "profesional" unido a "crítico" adquiere connotaciones poco gratas o, peor aún, contamina de esas connotaciones al rótulo mismo de "crítico". Crítico profesional puede volverse sinónimo del que sabe hacer concesiones, carece de la capacidad de sorprender o de incitar a la empresa de encontrar (producir) sentidos. *Profesional*, dice el diccionario, es el que profesa, ejerciendo arte, ciencia, ocupación; el que enseña ciencia o arte adhiriéndose a una creencia o doctrina y declarando con coherencia su adhesión. Para aspirar a tal forma de profesión crítica se necesita aquí mucha fuerza de voluntad. No abundan los espacios que permitan ejercerla. Los grandes medios de difusión —salvo esporádicamente— son los menos dispuestos a consentir en la voluntad de profesión. Sin embargo, existen entre nosotros críticos de profesión. Son los que se reúnen en grupos de acuerdo con sus convicciones y orientaciones, crean sus propios espacios, publican revistas a fuerza de pulmón. Y queda la posibilidad de la profesión crítica ejercida desde la cátedra; no desde las instituciones oficiales —salvo muy contadas excepciones—, sino en los grupos de trabajo y estudio integrados a partir de decisiones teóricas, ideológicas. Quedan las revistas especializadas universitarias —no aquí, sino fuera del país— y otras que se destinan a lectores no universitarios, pero capaces de admitir el rigor sin escándalo. Hablar de crítica profesional puede volverse una fórmula ambigua: puede denominar tanto al que ejerce una ocupación gracias a su habilidad para el pacto y la concesión, como al que entiende esa ocupación como una fidelidad a las premisas elegidas.

Mis ocupaciones —mis recursos para ganarme la vida— me permiten aspirar a esa segunda forma de profesionalismo, dentro del tiempo de que dispongo. Soy crítico desde una cátedra, donde leo textos con mis alumnos y propongo modos de enfoque y procura enseñar la necesidad de trabajar con modelos y a la vez prevenir contra el riesgo de que el modelo se vuelva coerción en ese contacto cuerpo a cuerpo con la obra que es toda lectura. Soy asesor literario de una editorial y en ese sentido ejerzo mi profesión de crítico, no tanto por lo que consigo que la edito-

rial publique (un asesor literario es hoy más que nunca un francotirador que se alegra cuando sus disparos dan en el blanco y la empresa comercial que hay tras él lo admite y lo acompaña). He publicado artículos, prólogos a libros, comentarios en revistas especializadas y no tan especializadas, en diarios; en ellos, con desigual fortuna, he tratado de ser un crítico de profesión, rótulo que decididamente prefiero al de crítico profesional.

¿Cómo describiría la práctica crítica y su función?

El crítico es un lector impulsado por un propósito: crear a partir de cada obra una literatura como un sistema de coincidencias y repulsas. Función (y misión) del crítico: interrogar cada texto leído abriéndole un espacio donde ese texto —a su vez concebido como una respuesta al interrogante del mundo— se instale dialogan-



do con otras respuestas. "En este sentido la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras" (Octavio Paz). Ante el goce inherente al texto mismo (la ilusión de que su respuesta es la única posible) el placer del crítico se suspende en la fruición y aun en el temor de la expectativa: la inminencia de una respuesta que sólo parece surgir porque es el crítico quien la formula. Para el crítico, leer es "establecer con el texto del escritor una relación a la vez recreativa y rival. Es una afinidad supremamente activa, de colaboración pero también de pugna (*agonistic*) cuyo cumplimiento lógico, si no real, es un 'texto que responde'" (George Steiner). Respecto de todo lector, el rasgo distintivo de crítico es la conciencia de esa pausa o distancia entre el cumplimiento lógico (esperado, inventado) y el real, y la certeza de que sólo puede llenarla a través de una serie de mediaciones, cada vez más a-

bundantes, en su contacto con la obra. Mediaciones e informaciones que pueden volverse obsesivas. ("... Taylor definió la cultura como una suma de instrumentos, equipo técnico, instituciones sociales, creencias, costumbres y lenguajes. Hoy podríamos dar una definición más general: la suma de toda la información no heredada y los medios para organizarla y preservarla... La información no es una indicación opcional de la existencia humana, sino casi una de sus condiciones básicas. La lucha por la supervivencia —biológica y social— es una lucha por la información" (Jurij Lotman). Las mediaciones del crítico se conforman en los modos de análisis que elige y que se sitúan entre los dos polos de la interpretación y la explicación. A medida que ha ido desapareciendo la vieja concepción de la crítica como la Cenicenta de la familia literaria o como una lujosa actividad ancilar del seudo crítico impresionista, mero consumidor de lo que "gusta" o "no gusta", ha aumentado la presencia y la presión de los modelos interpretativos o explicativos. La literatura posee el rasgo asombroso de justificarlos todos, lo cual es una manera de decir que no se deja agotar por ninguno de ellos y ante la arrogancia del metalenguaje crítico se muestra una y otra vez como pausa y distancia: pura expectativa de la respuesta inventada (*inventar = invenire = "llegar hacia algo"*). La presencia de modelo persiste en ocasiones aparentemente paradójicas. Reléase la (históricamente) interesante encuesta crítica literaria compilada por Jorge Laforgue en *Latinoamericana* (1, 2 y 3, Buenos Aires, 1974). En algunos testimonios que abogan por la liberación respecto de los modelos europeos, el lenguaje empleado los reitera: "textos legibles y escribibles", existencia o no de un "grado cero" a partir de los cuales se modificaría la cultura del Hombre Nuevo, reafirmación de ciertos "códigos de lectura", etc. No condeno la presencia de estos gestos y ademanes: sí, la presunción de creerlos recién inventados.

El texto consiente en responder al modelo propuesto por el crítico y las respuestas se ubican en determinados discursos: el sociológico, o el psicoanalítico, o el formalista en cualquiera de sus manifestaciones... Así, el texto admite su inserción en cuanto lo excede: historia, so-

ciudad, el metalenguaje mismo. Pero a la vez se burla de todo intento de alienación definitiva, totalizadora, homogeneizadora. Así, obliga a la continua evolución de los discursos críticos. El sociólogo abandona su idea de una relación antagónica entre literatura y sociedad; la oposición entre ambas se vuelve anacrónica: el tiempo y los tiempos están en el texto y en el lector que lo aborda. Lukacs sucede a Comte, Gramsci y Althusser a Goldman, Jauss e Iser a Fanon. La relación mecánica de tipo "literatura/documento", la vieja antequía del autor y su intención original se estuman en las sucesivas "reencarnaciones" del texto en el lector.

El crítico funcionalista trasciende el exasperante repertorio de las unidades formales y las relaciones entre ellas y recuerda lo que ha dicho a pesar de sí mismo: "Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano (el subrayado es mío)

en la unidad de una misma acción" (Clau de Bremond). Al Roland Barthes del análisis estructural del relato sucede el de S/Z; la Ana María Barrenechea del análisis estilístico, la que reactiva las propuestas del formalista ruso presentes en su trabajo sobre Borges, avanza en la lectura de la obra como contexto de diálogos, escribe sus reflexiones sobre Felisberto Hernández, juzga la literatura de Bioy Casares en el contexto social, define la literatura fantástica como categoría relativa a los espacios y momentos en que se la recibe. Del código (sistema congelado) al código (sistema de relaciones en movimiento, en acción). Unidas, la literatura (los textos) y la crítica revelan el riesgo de convertir la teoría y el metalenguaje en arma de ataque, y en un modo no de ingreso, y también previenen contra una forma opuesta de terrorismo: el desdén de toda teoría, la divinización de una supuesta inocencia.

"La crítica es sobre todo creación de un lenguaje y ese lenguaje, según mi opinión, debe acercarse lo más posible a la denotación [aunque sepa que nunca la obtendrá, en tanto se maneja con palabras] [...]. El crítico [...] destruye la retórica pero no erige una antiretórica sino una arretórica" (Josefina Ludmer).

Como todo género literario, la crítica se crea leyes que dependen del discurso formal en que se inserta y del canal elegido para manifestarse. La crítica especializada, para decirlo de algún modo (la de revista universitaria o de grupo determinado), puede manejarse respecto de sus pautas con subentendidos inasequibles al lector no familiarizado con ellas; la crítica periodística no puede factarse, so pena de irresponsabilidad, de su ignorancia teórica o su actitud impresionista (reveladora, a lo sumo, de la mera arrogancia); puede informar con rigor, puede juzgar sin imponer juicios, puede hacer que el lector interroge a su vez al texto. Crítica de la crítica: si es absurdo imponer al texto un modelo tiránico, no lo es menos leer a un crítico desde el espacio que no le corresponde: por ejemplo, a Josefina Ludmer, que dinamiza los métodos de análisis y los propone en cada lectura, es absurdo leerla desde el método degradado en receta para descubrir estructuras escondidas (es decir, inventadas, en la acepción más trivial de la palabra) en una obra.

¿Cómo piensa usted la colocación de la crítica y el crítico respecto del mercado, las editoriales, el público; la consagración literaria; las vanguardias; los medios masivos; las revistas literarias; la universidad?

He contestado en términos generales a estas preguntas. Creo que puede responder a ellas con autoridad un sociólogo de la literatura que disponga de método y el instrumental adecuados. Agrego algunas observaciones como observador inmediato:

1) El circuito de la crítica y los del mercado, las editoriales, el público (comprador, más que lector), los medios masivos, son paralelos aquí y ahora. La consagración como sinónimo de éxito no depende de la crítica; si la consagración coincide con el entusiasmo de la crítica es por motivos que la crítica misma no explicita del todo. Desde los trabajos de Adolfo Prieto, faltan intentos de explicación que los prolonguen. María Luisa Bastos dedicó un trabajo sobre la reacción crítica producida por la obra de Borges y la de Arlt buscando en ellas las motivaciones sociohistóricas entre 1923 y 1960, hoy diferentes: sería utilísimo que Bastos siguiera rastreándolos. La serie de *Capítulo*, que acoje a autores tan dispares, es una cartografía de lo que hoy se considera más o menos consagrado. Sería valioso que rehuera el riesgo de "no intervención" accla-

rando sus criterios y pautas, cosa que ya hacen ciertos autores de la serie, por ejemplo Warley y Mangone en su trabajo sobre *Contorno*. Sería muy interesante, por ejemplo, estudiar cómo ha reaccionado nuestro medio ante dos obras tan alejadas entre sí como *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís: ver qué ha leído en ellos el público y qué ha leído o querido leer la crítica.

2) Las dificultades que encuentra el ejercicio de la crítica de profesión redundan en un riesgo harto comprobable: que los críticos se lean entre sí, de manera que sus acuerdos o disensiones no rebasen un solipsismo más o menos extenso.

3) En la relación crítica/vanguardia se produce un fenómeno no exclusivamente argentino: la fusión de ambos discursos, es decir, la aparición de un trabajo narrativo, poético, ensayístico, que se lea a sí mismo en la actitud de un lector antagonista y a fin a la vez. La vanguardia sólo existe en función de un contrario dialéctico. En un país como el nuestro, donde el contrario dialéctico no se tolera o se neutraliza a través de la moda o el ornamento de las actitudes impostadas, la vanguardia se previene a veces contra la museificación. Se examina y dialoga consigo misma. Surgen así los números de la revista *Litoral*. Y en este sentido declaro mi placer ante un texto como *Respiración artificial* de Piglia.

En la historia de la crítica argentina, desde el romanticismo hasta la actualidad, ¿cuáles son los períodos, tendencias y autores que tuvieron mayor peso, mayor prestigio o mayor autoridad, en la formación literaria?

También esta pregunta postula categorías sociohistóricas que se entrecruzan. Prestigio no es lo mismo que peso; autoridad no supone peso ni prestigio. Supongo que la pregunta está hecha con buena fe y deja librado al que responde el criterio para abordarla. Señalo algunos hitos a salto de mata y de tiempo:

1) Autoridad: fervor del cambio. Juan María Gutiérrez, un crítico que está situado en la etapa en que la relación literatura/sociedad se concibe aún como relación en contra. Apasionamiento y lucidez en sus anhelos de idiosincrasia idiomática. Una figura cuya presencia ya suscita en su momento cuestiones que movimientos y tendencias posteriores replantearán. Recuérdese el candor del elogio de Alberdi a Gutiérrez en 1837: "Gutiérrez, en Buenos Aires, vivía cien años antes de la sociedad de su país. Sus escritos, y sobre todo sus publicaciones, no dan la idea de su valor real, no eran la expresión genuina de su pensamiento. El valía más que sus obras, porque él era la obra de las muchas sociedades que había frecuentado, que había, mientras que sus escritos eran la obra de la sociedad con que tenía que vivir.

2) Prestigio: altanería, autosuficiencia. Paul Groussac, novelista y autor teatral mediocre; crítico impresionista, arrogante y málévolo. Personaje fascinante no por sus juicios, sino por el ejercicio del desdén como género literario y por la contradicción entre ese desdén y sus desahogos líricos: "...yo soy ante todo y sobre todo un artista, tengo mis ventanas siempre abiertas al arte, y a ese delicioso paisaje de fantasía, de encanto y belleza, me escapo en cuanto puedo". Escape de ida y vuelta: de sí mismo a sí mismo.

3) El poeta que ejerce el acto crítico como voluntad de poder. Rubén Darío, resuelto a transformar la memoria colectiva americana y a producir una literatura e iniciar un programa para la creación de nuevos textos surgidos de la reorganización de la herencia cultural. Las "Palabras liminares", a *Prosas profanas*, fingida resignación ante una contradicción que no se siente como tal, sino como el programa de replanteo: "... porque

proclamando como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o un código implicaría una contradicción": semiótica ante *litteram*.

4) Autoridad: buena fe de atesorar la memoria colectiva a partir de lo ya dado, más que reprogramándola, concibiendo las obras literarias de las que se la ve surgir como fenómenos "naturales", "espontáneos". Ricardo Rojas y su *Historia de la literatura argentina* (1917-1921), significativamente ligada a *Los arquetipos* (1921).

5) Peso, prestigio, autoridad a partir de una obra que corra la idea misma del peso, del prestigio, la autoridad. Jorge Luis Borges se anticipa a los modos y tendencias críticas, los dramatiza, los descarta. Propone un discurso crítico que destaca como un vacío central ese centro irreducible de los textos que todo discurso crítico se propone abordar. "Examen de la obra de Herbert Quain" vuelve exasperante la busca de unidades formales y sus modos de enlace iniciada por el estructuralismo. "Encuentro en un sueño" (ensayo sobre Dante y Beatriz en el Paraíso) es una puesta en escena de la interpretación psicoanalítica donde no se reconoce la utilidad de un método. Valor del aporte del libro de Silvia Molloy sobre la obra de Borges: la agudeza con que señala su voluntad centrifuga, su continua divergencia de los caminos previstos, pero también "la añoranza de fijarse en una realidad postulada" y la obsesión de declarar ese distanciamiento. Fascinación e irritación del sociólogo como máscaras transitorias del distanciamiento los puentes tendidos para salvarlo.

6) Autoridad, en el sentido más limpio. El Instituto de Filología dirigido por Amado Alonso, con estudiosos como Pedro Henríquez Ureña, Raimundo y María Rosa Lida. Acopio de una información asombrosa utilizada sin alarde. Empleo de modelo de la estilística alemana, con apertura hacia modelos futuros que desarrollarían los discípulos: Ana María Barrenechea.

7) Autoridad, prestigio, poder? Muchos de los rótulos aplicados a la revista *Sur* (eclecticismos, sujeción al dominio europeo) no la definen, aunque describan algunas de sus zonas. Empeñarse en señalar a los autores que *Sur* no hizo leer no invalida la certeza de que hizo leer a muchos otros. *Sur* sigue siendo un revulsivo: combatido desde diferentes flancos, aún espera el estudio que la describa como entidad y sin caer en denominaciones apresuradas: por empezar, la que postula la existencia de un "grupo *Sur*" que nunca existió como organización coherente, y no ya como sector excluyente.

8) *Contorno* (1953-1959): autoridad y sin duda voluntad de poder, como en todo revisionismo y como primer intento organizado de establecer, para usar los ya canónicos términos de Tinianov, la correlación entre la serie literaria y las series vecinas: la vida social. Permanencia de trabajos de David Viñas (a pesar de su virulencia —señalada por uno de sus mejores críticos, Nicolás Rosa— para marcar dependencias entre vida del autor y obra escrita), Oscar Masotta (su lectura de Arlt), Noé Jitrik (en mi opinión cuando lee narrativa, no cuando lee poesía).

9) Revistas de otros grupos que examinan las nociones de peso, autoridad, prestigio. En la década del '60, *El Escarabajo de Oro*, *Punto de Vista* (cf. la revisión del revisionismo de *Contorno* por Beatriz Sarlo Sabajanes) y la reciente *Sitio*, que polemiza (Gusmán, Grüner, Jinkis) sobre la relación literatura/mundo/sociedad sin temor a corroborar la existencia de la literatura que "resiste a los embates de la interpretación que pretende adjudicarle un sentido" y cuyo modo de ser es "la imposibilidad misma, que no debe ser confundida con la impotencia ni con el fracaso".

¿Cuáles fueron los autores decisivos en su formación teórica? ¿Qué lee hoy?
En los primeros años de mi formación (no

sólo teórica: en mis años de aprendizaje, en el sentido goetheano) se suman dos zonas excéntricas la una respecto de la otra: mi relación con algunos escritores de uno u otro modo unidos a *Sur* y las aulas del Instituto del Profesorado. Raimundo Lida me propuso que durante unos meses de 1946 lo ayudara a reemplazar a José Bianco (por entonces de viaje) como secretario de redacción de *Sur*. Entonces inicié amistades que perduraron y en las que me atraía el espectáculo de un contacto con la literatura no conscientemente mediaticado por modelos teóricos, el imperial deslinde de sus preferencias, la disparidad entre algunas de esas preferencias y las mías (útil comienzo para perfilar el gusto propio). Con Victoria Ocampo discutíamos muchas veces. Ante mi admiración por Henry James, por ejemplo, me contestaba que no le interesaba su desapasionamiento; ante mi entusiasmo por Nabokov (a quien yo empezaba a traducir para *Sur*), que la exasperaba lo que ella veía como una ironía y una arbitrariedad excesivas. (Es curioso que V. Ocampo y Nabokov, tan diferentes, coinciden a veces en la arbitrariedad; leo en su correspondencia con Edmund Wilson que Nabokov juzga así a Henry James: "escribe con una pluma muy afilada y con tinta muy pálida, y hay muy poca tinta en su tintero... El estilo es artístico pero no es el estilo de un artista"). A la vez, el conocimiento en Victoria Ocampo de algunos autores me asombraba: sus lecturas de Shakespeare, por ejemplo, que casi se sabía de memoria y a quien citaba como portavoz de las pasiones de ella misma... A Bianco le debo haber atestiguado su fervor por determinados autores (Gide, Proust), su casi arrogancia para leerlos volviendo las espaldas a las corrientes teóricas o estéticas o ideológicas en boga, la dureza con que leía originales de escritores incipientes, su coqueteo para ignorar las propuestas teóricas de que eran objeto sus propios relatos. A Alberto Girri me ha unido desde siempre mi admiración por su poesía, nuestros diálogos sobre ella (Girri hablando de ella como un lector más y conjeturando con cautela), nuestras sesiones de traducción de T. S. Eliot (la traducción como acto de crítica: la lectura de un texto llevaba hasta las últimas posibilidades del lector). A Adolfo Bioy Casares, a Silvina Ocampo, sus largas lecturas inglesas, sus enfoques seductores, imprevisibles, sus discusiones con Borges.

En el Instituto del Profesorado fui alumno de María Rosa y Raimundo Lida, de Amado Alonso, de Pedro Henríquez Ureña. Años de deslumbramiento total ante todo ese saber y sobre todo ante las propuestas de Raimundo Lida en relación con la estética y con la filosofía del lenguaje. Pero es sobre todo a Ana María Barrenechea, discípula de ellos, a quien debo mi formación. Aunque no fui alumno de ella en el Instituto del Profesorado, trabajé bajo su guía en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, aprendiendo a relacionar los modos de ser literarios con los del lenguaje, y estos últimos con los de medio social. Con esa guía desde la perspectiva histórico-geneticista-formalista de la estilística pasé a las tendencias que ven lo literario como un momento y espacio en el circuito de la comunicación. Partí de Jakobson, de Martínez Bonati, para seguir con otras actitudes críticas preocupadas en dilucidar los fenómenos de alienación y desalienación del texto en otros discursos; cedí a la seducción de la confluencia Bajtin-Barthes (S/Z), leí a críticos argentinos que menciono en mis otras respuestas, leo ahora a Hans Robert Jauss, a Wolfgang Iser, a los teóricos que iluminan la recepción del texto y la lectura como construcción. A los trabajos de Josefina Ludmer y en especial a su *Onetti* debo la experiencia de haber reiniciado mis años de aprendizaje, de nuevo en sentido goetheano.

Esta entrevista fue publicada en 1981 por el Centro Editor de América Latina.

EP Cómo leer a César Vallejo

(fragmentos)
Clases de Enrique Pezzoni

La crítica literaria

Biografismo, por una parte; por otro, autobiografismo, ya no del poeta mismo, sino del lector, es decir, del crítico que lee para corroborarse, para encontrar en los textos poéticos sentidos implacablemente recortados y exaltados, que por lo demás hacen toda crítica. La operación crítica en qué consiste si no en recortar sentidos, a expensas de otros.

Del sujeto enunciante en poesía

La narrativa finge la existencia de un narrador que lo sabe todo, o que resuelve no saberlo, pero el sujeto enunciante en la ficción es ficticio, no es "verdadero". En la lírica, el sujeto enunciante nunca es fingido, es un yo real que dice la realidad de su experiencia del yo, de sí mismo y del mundo.

La experiencia real del poeta

Ya sabemos que el poeta no se volatiza, ya sabemos que Huidobro puede decir que la cabellera de la amada barre las estrellas; ya sabemos muy bien que esas son experiencias reales y no hechos reales, de un sujeto que, como en todo acto de habla poético, se constituye de un modo particular e intransferible.

Sobre Rubén Darío

El texto de Darío es el típico texto idealista: "Yo persigo una forma/ que no encuentra mi estilo". Es decir, fusión del sujeto con el objeto. La Venus de Milo como forma idealizada que por otro lado simbolizaría, mutilada, la incompletud de la vida material, resulta un ideal. El texto de Rubén Darío es el texto típicamente idealista. Es la forma ideal que no encuentra su materialidad.

El yo poético

En la poesía especialmente el yo que dice, se dice. Se convierte en un yo cargado de referencialidad. Ese yo es un él. Es decir, en términos de Benveniste, es la no persona como instancia del discurso; es esa persona que se puede cargar de atributos, de contenido psicológico, referencial, etc. Es muy fascinante en la poesía lírica ese yo que hace esas *reality statements* como al hablar de sí pasa de ser la instancia discursiva a ser la instancia cargada de contenido, que mediante lo que llamo ficcionalización lo muestran, lo construyen o deconstruyen.

Vallejo en nombre de Vallejo

El hecho de que aparezca el nombre propio y la cuestión que plantea su ubicación en el sistema del lenguaje, según Derrida. El nombre propio como marca no debería tener sentido, debería ser pura referencia, bruta referencia, señal. Pero puesto que es una palabra atrapada en la red del lenguaje, empieza a significar. El nombre contamina este no sentido que debería mantenerse aparte. El nombre no significa nada, pero empieza a significar. Así pongo demuestra que la monumentalización pedregosa del nombre es una manera de perder el nombre, es *eponger sa signa-*



ture, borrar con la esponja la firma. La firma subsiste gracias al idioma. La obra podrá ser considerada como una cosa firmada. La barra entre la firma y la ausencia de firma no pasa por la distinción entre la una y la otra, sino a través de la firma. Siguiendo a Derrida, la escritura se designa a sí misma como acto, se firma antes del final, dando a leer. En Vallejo coinciden esos dos movimientos de la afirmación del nombre propio, es decir de la firma, y la borratura de la misma. Yo soy Vallejo pero no existo como Vallejo. Soy en principio como todos los hombres fragmentación y al mismo tiempo el que firmo la materialidad antimetafísica, soy el que

ha leído a Nietzsche y soy el que ha leído a Marx, frente al metafísico Samain y sus vagarosas sublimaciones de simbolismo.

Espergesia

La palabra espergesia ha sido objeto de varias exégesis, desde la más tradicional: la espergesia es una figura retórica que consiste en decir siempre la misma cosa de manera diferente: la obsesión vallejana.

La metáfora paterina

En Vallejo, lo bíblico más que lo romántico, la afirmación de Dios como golpe. El texto lo dice, son las "caídas hondas de los Cristos del alma". Dios es uno de los tantos golpes que recibe el cuerpo y que hace declarar su ignorancia al sujeto. Dios aparece como un aspecto hostil, acaso negativo: el "odio de Dios" aparecerá una y otra vez en la poesía de Vallejo.

El doble juego

Hay dos movimientos críticos: el que sale del texto y parte hacia el autor, que no está más, y el que entra en el texto desde las actitudes y posiciones ideológicas, mutuamente incómodas, del lector crítico de una obra. Praxis lírica, hacer que el

lo personal y de lo impersonal, está ese sujeto: "Hay golpes en la vida..."

La herida vallejana

Es decir, hay dos formas de simbolizarse del sujeto: mediante aquello que se proyecta hacia, que es a veces la península, y aquello que es hundirse en. Proyectarse versus hundirse. Dos imágenes centrales simbólicas que son el huaco, la estatua vertical y el intersticio, el sexo de la mujer como tumba en la cual se funde. El sujeto alterna entre la proyección, el huaco y el hundimiento en la tumba.

Lo intertextual

La unidad de un texto estaría dada, precisamente, por la unidad no cerrada que es el texto. La lingüística puede describir esa "nervazón", para usar una palabra de Vallejo, de los acoplamientos. Pero, sin embargo, esos acoplamientos obligan a salir de la ratio lingüística, para ver que ese texto adquiere unidad precisamente porque no es una unidad cerrada, porque ese texto está enfrentándose con otros textos que son los modernistas, que nos están explicando la razón de ser de los acoplamientos y de la estética de la simetría que anima al poeta, estética de la simetría que es un seguimiento y una transgresión de la estética modernista.

Rubén Darío, según Vallejo

En ese sentido, *Los heraldos negros* tiene una textura modernista y a la vez antimodernista. Hay algo que lo acerca a ciertas formas de la estética de Darío, pero no a ciertas formas de las actitudes simbolistas de Darío. Es decir, la estética de la musicalidad característica de la poesía modernista y, en especial, de Darío, unida en cierto Darío, al juego fónico y a la visión risueña, galante de ciertos contenidos transmitidos por los poemas sucede una estética de la simetría y de la contraposición contrapuesta al texto de Darío. Hay que recordar el poema de *Trilce* sobre la Venus que quiere encerrar el brazo cercenado en la materialidad y el texto de Darío: "Yo persigo una forma...". Todo Darío va evolucionando una vez más hacia la estética del ideal, es decir, la forma como un ideal inalcanzable, pero de alguna manera y platónicamente, perceptible a través de la musicalidad. Ese avance de Darío es cada vez mayor desde *Prosas profanas* hasta *Cantos de vida y esperanza*, donde el ideal del todo y de la armonía y del orden persiguen la forma inalcanzable del Bien. Aunque Vallejo, violentamente antimodernista y antidariano, dialogue, polemice con esos textos y casi los parodie en el sentido agresivo con que usa la palabra Bajtin, la estética del ideal dariano deviene estética de la materialidad absoluta o definitivamente vallejana.

"Sufro, luego no sé"

En Vallejo, hay una ausencia de una garantía del saber, que es toda una revolución, en el sentido literal, una vuelta a las postulaciones acerca de las teorías del sujeto y las formas del conocimiento del sujeto. Tan peculiarmente schopenhauriano o tan brillantemente nietzsciano... Yo no intento leerlo desde la filosofía, trato de hacer el camino inverso. Leo la filosofía desde los poemas de Vallejo.

El pensamiento de Vallejo

Los filósofos mencionados por Vallejo son

Rousseau, que aparece en algún texto, Kant, Hegel, Feuerbach y Marx, desde luego, sobre todo en el libro *El arte y la revolución*, y también este escritor de puro materialismo aparece situado entre una posición científicista, que aclara la irrupción del lenguaje de la ciencia entre todos los niveles de lengua que existen en sus textos, y el ultradeterminismo darwiniano en su versión evolucionista, es decir, cuestionamiento del individuo y la persona, como valor en sí, apartamiento del hombre del centro de la creación teológica. Esto me parece curioso: antropocentrismo y subversión total del código. Lectura posible, quizá también de Schopenhauer en la violenta oposición al hegelianismo.

Apersonalidad de la poesía

El juego está dado porque la forma personal designa la ausencia de toda individualidad o identidad posible. De manera tal que el texto vallejoiano se organiza precisamente sobre una forma personal que desemboca en la apersonalidad, en la no-identidad. Vacío referencial. Como suele ocurrir en los poemas de Vallejo, y sobre todo a partir de *Tríptico*, el poema es un contrapunto de actos de habla. El sujeto



del enunciado es un vacío enmarcado por la pregunta *quién*.

Contra la interpretación

Lo tomado de Vallejo es que de alguna manera autoriza, lanza cables continuamente para todo tipo de interpretación. Poemas violentamente argumentativos, pero que proponen formas de hermenéuticas desesperadamente divergentes. Lo gracioso es cuando los críticos se pelean, como Larrea y André Coyne, acerca de la interpretación de este último: esto es el acto de defecar. So, what? ¿Y si es el acto de defecar? ¿Qué?

El sentido es la poesía

En otra lectura es evidentemente el juego del excedente del cuerpo lo que está funcionando, de ese cuerpo que viene de *Los heraldos negros*, es ese violento materialismo textual que se abre y que amenaza con ser un barrunto de forma de conocimiento. Poco importa que sea una forma del acto de defecar y de un acto de defecar en la cárcel, como insinúa Espeso Asturriaga. Todos sabemos que los establecimientos sanitarios no son ideales en las cárceles, entonces Vallejo se habría sentido a escribir esa grupada, ese movimiento violento, que sería la defecación.



Lolita

Vladimir Nabokov

Traducción: Enrique Pezzoni



El domingo que siguió al sábado ya describí amaneció tan rutilante como había pronosticado la oficina meteorológica. Cuando dejé la bandeja de mi desayuno sobre la silla junto a la puerta de mi cuarto para que la señora Haze la retirara cuando quisiera, capté la siguiente situación deslizándose silenciosamente en mis viejas zapatillas (lo único viejo que tenía) por el descanso de la escalera hasta el

miel en Veracruz, y en la casa entera había recuerdos, entre ellos Dolores). Lo usaba ese día un bonito vestido estampado que ya le había visto una vez, con falda amplia, talle ajustado, mangas cortas y de color rosa, realzado por un rosa más intenso. Para completar la armonía de colores, se había pintado los labios y llevaba en las manos ahuecadas una hermosa, trivial, edénica manzana roja. Pero no estaba calzada como para ir a la iglesia. Y su blanco bolso dominical había quedado olvidado junto al fonógrafo.

El corazón me latió como un tambor en un sueño cuando lo se sentó, huecando la fresca falda, sumergiéndose, a mi lado, en el sofá, y empezó a jugar con la fruta brillante. La arrojó al aire lleno de puntos luminosos, la atrapó y oí el ruido como de ventosa que hizo en su mano.

Humbert Humbert arrebató la manzana.

"Dámela", suplicó, mostrando las palmas de mármol. Tendí la deliciosa. Lolita la tomó y la mordió. Mi corazón fue como nieve bajo esa piel carmesí, y con una ligereza de mono típica de esa ninfula norteamericana, arrancó de mis distraídas manos la revista que yo había abierto (lástima que ninguna película haya registrado el extraño dibujo, la trabazón monogámica de nuestros movimientos simultáneos o sobrepuestos). Con precipitación, estorbada por la manzana desfigurada que sostenía, lo recorrió violentamente las páginas en pos de algo que deseaba mostrar a Humbert. Al fin lo encontró. Me fingí interesado y acerqué tanto la cabeza que su pelo rozó mi sien y su brazo acarició mi mejilla, mientras ella se limpiaba la boca con el dorso de la mano. Reaccioné lentamente ante la fotografía, por culpa de la bruma luminosa a través de la cual la observaba, mientras Lolita restregaba y entrecrocaba impacientemente las rodillas desnudas. Confusamente fueron surgiendo un pintor surrealista que descansaba, en posición supina, en una playa, y junto a él, en la misma posición, semienterrada en la arena, un calco de la Venus de Milo. Fotografía de la semana, decía el epígrafe. Arrojé esa imagen obscura. De inmediato, en un fingido esfuerzo por recobrarla, Lolita se tendió sobre mí. La tomé por el fino talle. La revista escapó al suelo como un gallo asustado. Ella se volvió, se echó hacia atrás y se apoyó en el ángulo derecho del escritorio. Entonces, con perfecta sencillez, le impudica niña extendió sus piernas sobre mi regazo.

Por entonces yo estaba en un estado de excitación que lindaba con la locura; pero al propio tiempo tenía la astucia de un loco. Sentado allí, en ese sofá, me las compuse para aproximar a sus cándidos miembros, mediante una serie de movimientos furtivos, mi deseo enmascarado. No era fácil distraer la atención de la niña mientras llevaba a cabo los oscuros ajustes necesarios para que la treta resultara. Hablaba ligero, contenía la respiración, la reanudaba, inventaba un súbito dolor de dientes para explicar lo entrecortado de mi jadeo, y mientras tanto, fijando siempre una mirada

interior de maniático en mi dorada meta, fui aumentando sigilosamente la fricción mágica que anulaba —en una sensación ilusoria, si no real— la textura de la división material (píjama y bata), físicamente inamovible, pero psicológicamente desdeñable, entre el peso de dos piernas tostadas por el sol que descansaban atravesadas sobre mi regazo, y el tumor oculto de mi pasión indecible. Como mi jadeo adquirió cierto ritmo deliciosamente mecánico, empecé a recitar, mutilándolas apenas, las palabras de una canción muy popular —Tartarón amarillo / y arroz con leche. / La cabeza me duele / de ser tu amante... Seguí repitiendo esa automática

nadería y mantuve a Lolita bajo su especial hechizo (especial a causa de mis mutilaciones); mientras tanto, tenía un miedo mortal de que algún acto divino me interrumpiera, me quitara esa carga dorada en cuya sensación mi ser todo parecía concentrado. Esa ansiedad me obligó a trabajar, durante el primer minuto, con más precipitación de la que era conveniente para obtener un goce deliberadamente modulado. De pronto, ella tomó posesión del Tartarón amarillo, del arroz con leche, de la cabeza doliente, y su voz se insinuó en mi canto y corrigió la melodía que yo deformaba. Era una voz musical, con dulzura de manzana. Sus piernas se estremecieron un poco sobre mi regazo viviente; las palmeé. Y allí estaba ella, reclinada contra el ángulo derecho del escritorio, casi desparpamada, Lolita la colegiala, devorando su fruto inmemorial, cantando a través de su jugo, perdiendo una zapatilla, restregando el talón de su pie desnudo contra un sucio tobillo, contra la pila de revistas viejas amontonadas a mi izquierda, sobre el sofá... y cada movimiento suyo, cada meneo, cada frote, me ayudaba a ocultar y mejorar el oculto sistema de correspondencia táctil entre bestia y bella —entre mi bestia amordazada y estallante y la belleza de su cuerpo con hoyuelos, bajo el inocente vestido de algodón.

Mis dedos escudriñadores sintieron que los pelos diminutos de sus piernas se erizaban ligeramente. Y me perdí en el ardor punzante, pero saludable, que como la bruma estival flotaba en torno de la pequeña Haze. (1) Que se quede así, que se quede así... Cuando hizo un esfuerzo para arrojar el resto de la manzana a la chimenea, su joven cuerpo, sus inocentes piernas sin pudor, su trasero redondo se movieron sobre mi regazo tenso, torturado, subrepticamente laborioso, y de súbito un cambio misterioso ocurrió en mis sentidos. Ingresé en un nivel de existencia donde nada importaba, salvo la infusión de goce que fermentaba en mi cuerpo. Lo que había empezado como una distensión deliciosa de mis raíces más íntimas, se convirtió en una rutilante comen-zón que ahora llegaba al estado de una seguridad, una confianza, una firmeza absoluta inhallables en la vida consciente. Con esa honda y cálida dulzura así establecida y encaminada hasta su convulsión última, sentí que podía demorarme para prolongar tal incandescencia. Lolita había sido solipicizada con impunidad. El sol cómplice latía en los álamos; estábamos fantásticamente, divinamente solos. Yo la observaba —rúsea, cubierta del polvillo dorado— a través del velo de mi deleite gobernado, ignorante de él, ajena a él, y el sol estaba en sus labios, y sus labios aun parecían formar las palabras de la canción, que ya no llegaba a mi conciencia. Ya todo estaba listo. Los nervios del placer estaban al descubierto. Los corpúsculos de Krauze en la fase del frenesí. El menor placer bastaría para poner en libertad todo paraíso. Había dejado de ser Humbert el Canalla, el gusano degenerado de ojos tristes aferrado a la bata que lo echaría de un puntapié. Estaba por encima de las tribulaciones del ridículo, más allá de las posibilidades de retribución. En

mi serallo exclusivo, era un turco fornido y radiante que, con plena conciencia de su libertad, posponía deliberadamente el momento de gozar de la más joven y frágil de sus esclavas. Suspendingo al borde de ese voluptuoso abismo (una delicadeza de equilibrio fisiológico comparable a determinadas técnicas artísticas), seguía repitiendo palabras sueltas —tarlatán, arroz con leche, amante, aaa... maaa... nte—, como alguien que hablara en sueños, mientras mi dichosa mano se deslizaba por sus piernas soleadas hasta el límite permitido por la sombra de la decencia. El día anterior Lolita se había golpeado contra el pesado arcón del vestíbulo, y jadeó: "¡Mira, mira! ¡Mira lo que te has hecho, ah, mira!". Pues juro que había un cardenal en su encantador muslo de ninfola, que mi enorme mano velluda lentamente masajé y envolvió (y tan leves eran sus ropas que nada parecía impedir que mi musculoso pulgar llegara hasta el cálido hueco de su ingle), tal como se hacen cosquillas y caricias a un niño que ríe, justamente así, y: "Oh, no es nada", gritó con una súbita nota chillona en la voz, y agitó el cuerpo, y se contorsionó, y echó atrás la cabeza, y sus dientes, mordieron el brillante labio inferior mientras volvía la cabeza, y mi boca quejosa, señores del jurado, llegó casi hasta su cuello desnudo, mientras sofocaba contra su pecho izquierdo el último latido del éxtasis más prolongado que haya conocido nunca hombre o monstruo.

En seguida (como si hubiéramos luchado y de pronto yo hubiese saltado a mi presa), se deslizó del sofá y saltó sobre sus pies —sobre su pie, más bien— para atender el teléfono, que sonaba con estrépito formidable y que, en cuanto a mí, podía seguir sonando durante siglos. Con el tubo en una mano, pestoñeando, las mejillas encendidas y el pelo revuelto, paseando sobre mí y los muebles una mirada igualmente ausente, mientras hablaba o escuchaba (a su madre, que le decía que fuera a almorzar con ella a casa de los Chatfield —ni lo ni Humbert sabían qué embrollo estaba preparando Haze—), golpeaba el borde de la mesa con la zapatilla que tenía en la otra mano. ¡Bendito sea Dios, no había advertido nada!

Con un pañuelo de seda multicolor sobre el cual se detuvieron, al pasar, sus ojos de oyente, me sequé el sudor de la frente y, sumergido en una euforia de abandono, recompuse mis vestiduras reales. Ella seguía al teléfono, discutiendo con su madre (mi Carmencita quería que la llevaran en automóvil) cuando subí las escaleras cantando cada vez más fuerte para provocar un diluvio de agua humeante y rugiente en la bañera.

Ahora puedo recordar también las palabras de esa canción que, según creo, nunca supe muy bien: Esta noche en tu puerta, mi Carmencita, bajo el cielo y la luna nos pelearemos. Tarlatán amarillo y arroz con leche. La cabeza me duele de ser tu amante. El fusil aleve que ha de matarte, en el puño lo llevo, no he de soltarlo.

(Supongo que tomó su treinta y dos y le metió una bala entre los ojos a su muñeco).

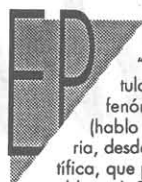
(1) Juego de palabras intraducible: Haze significa "bruma" en inglés.

Fragmento de la traducción de *Lolita* que realizó Pezzoni en 1959 para la editorial Sur, con el seudónimo Enrique Tejedor.



Sobre la traducción

por Enrique Pezzoni



¿Traducción "creativa" versus traducción "literal"? Poco sirven rótulos tales para dilucidar el fenómeno de la traducción (hablo de la traducción literaria, desde luego, y no de la científica, que plantea otra clase de problemas). En materia de traducción literaria esta no puede ser sino creativa. Como lo es toda lectura de un texto.

No hay peor traducción que la llamada "literal" y que en verdad debería llamarse "servil". ¿A quién sirve, ante quién se humilla la traducción literal? Cree reproducir esa red de sonidos y significados de la lengua original, pero no hace más que mostrar hasta qué punto es irreproducible ese trama. La buena traducción es la que "lee" el texto en otra lengua: la que no deja que el texto original se transparente por debajo de la versión y, sin embargo, alude constantemente a las sonoridades, a las visiones del mundo que surgen del texto original. Alude a ellas reinventándolas, no "describiéndolas" ni "explicán-

dolas". Difícil equilibrio entre libertad y sujeción que a la vez se parece y se diferencia de la del creador original.

Es muy difícil en este sentido, recomendar qué tipo de lengua deberá emplear el traductor. Sobre todo, el traductor de lengua española, que debe dirigirse a un ámbito lingüístico tan vasto, donde existen tantas variedades idiomáticas. Pero yo no recomendaría la neutralidad absoluta (que parecía ser el ideal de los buenos traductores hasta no hace mucho tiempo). El mundo nos ha enseñado que los hombres somos distintos, pero también que hay una zona esencialmente idéntica en la base de todas nuestras diferencias. Creo que el traductor debe atreverse a usar la lengua de su comunidad, con todas sus peculiaridades, pero fijándose un límite; no ha de llegar hasta el extremo en que la reinención se vuelva tergiversación y desplazamiento. Traducir una expresión elaborada en lengua coloquial no es reinención. Creer ver un sentido metafórico en una expresión corriente tampoco es reinención. Hacer hablar de vos a los personajes de una novela inglesa o francesa es desplazar

violentemente un mundo hacia otro mundo. (Creo que no necesito aclarar hasta qué punto era ridículo, por otro lado, el hábito de tutearse, con tú, a los personajes en novelas o piezas escritas originalmente en argentino). Quiero remitirme a un ejemplo. Cuando yo traducía Moby Dick, revisé todas las traducciones existentes. La que hizo un equipo francés dirigido por Jean Giono es fluida, veloz, curiosa e insolente, como suelen ser las traducciones francesas. El texto de Melville está escrito en una lengua que mezcla la ironía, el ímpetu, el humorismo, la grandiosidad. En el comienzo mismo, Ismael dice: "...cada vez que en mi alma se posa un noviembre húmedo y lluvioso..." Giono y su equipo traducen: Chaque fois que j'ai le cafard, es decir, "cada vez que tengo la mufa". Es se me parece un buen ejemplo de reinención excesiva. Menos nocivo, sin embargo, que la ausencia total de invención, que la literalidad servil que nada transmite y sólo evoca el espectro de la lengua original.

Los traductores españoles siguen creyendo que el español de España (o de Madrid) es el universal. Desde la época en que los traductores españoles hacían prorrumpir en la exclamación "¡Narices!" a los personajes de Dostoiévsky, los españoles piensan que toda peculiaridad de la península no es tal: es la lengua que el resto de los hispanohablantes debemos acatar. Las traducciones españolas suelen ser cómicas para el resto de los hispanohablantes. Tan cómicas como esa traducción que, también en broma, citaba Alfonso Reyes y que mostraba el Sois sage o ma douleur de Baudelaire vestido al arrabale-ro porteño: "¡Araca corazón, calláte un poco!".

¿Los problemas que aquejan al traductor? Dejo de lado los personales (desencuentro de la lengua de la cual traduce, torpeza en el manejo de la propia, ignorancia de las realidades extratextuales a que alude el texto). Los otros problemas son la falta de reconocimiento como creador de que es objeto el traductor. Y que se muestra en la parquedad con que se le remunera. Se me dirá que otro tanto ocurre con el poeta o el novelista. Poetas y novelistas no escriben (o no deberían hacerlo) sólo para ganar dinero (aunque no veo por qué no han de ganarlo, si no se prostituyen). Pero poetas y novelistas acomodan sus vidas de manera que puedan persistir en su trabajo durante el tiempo que necesitan. El mal pagado traductor por lo general debe cumplir con plazos más o menos rígidos. Y para ganarse la vida no puede sino acumular traducciones y reducir el tiempo que puede destinar a cada una. Yo he padecido en épocas de censuras o renuncias a mi profesión de docente, esas premuras. De ellas quedan algunas pruebas en mis traducciones: por ejemplo, a un personaje de Julien Green le hago ponerse en el bolsillo del saco un "portafolios" (portefeuille: billetera). Esos casos no son casos de infidelidad. Las editoriales serias los prevén, y suele haber correctores que los detectan y salvan. Más grave, insistió, es la traducción humillada y servil que no registra errores, pero que es toda ella un error de lectura, de apreciación, de buen gusto, de fluidez. No sé qué aconsejar a los traductores en cuanto al problema de su remuneración. Quizá una agremiación que los haga defenderse y no traicionarse mutuamente aceptando pagas mezquinas.

Opiniones publicadas por *La Opinión* el domingo 21 de septiembre de 1975.

Este dossier ha sido coordinado por J. C. Martini Real

Soneto 94

Shakespeare

Traducción: Enrique Pezzoni

Aquellos que tienen el poder de dañar y no lo hacen,
aquellos que no hacen todo aquello que más demuestran,
y que, conmoviendo a los demás, son en sí como piedras:
imperturbables, fríos, y lentos para la tentación.
Heredan justamente los privilegios del cielo
y economizan del despilfarro las riquezas de la naturaleza.
Son los amos y señores de sus propios rostros;
los demás sólo son servidores de su excelencia.
La flor del verano es dulce para el verano,
aunque sólo vive y muere para sí misma;
pero si esa flor se pone en contacto con una vil infección
la más vil cizaña supera su dignidad:
pues las cosas más dulces se agrían por sus acciones:
los lirios que se pudren huelen mucho peor que la cizaña.

COCUYO

Severo Sarduy

1

Para que nadie sepa que tengo miedo

Pero ¿y quién es ese cabezón? ¿Cocuyo? Dios mío, yo lo creía más proporcionado, menos revigido, digamos que lo imaginaba como un pequeño atleta griego con ojos de vidrio claro y tetillas de oro.

Me lo encuentro así, de golpe y porrazo, sentado en su orinal de loza gris pálido con dos asas. El bacín está sobre un tinajón verdinegro y el todo bajo un flamboyán que se desploma con el peso de las cacatúas. Lo primero que veo es su cabezota. Y como si no tuviera ojos, de tan chinos que son. Chino pelón. Si abre los bracitos, el pecho es bien flacucho: un ideograma de huesos.

Sin levantarse del orinal, y agarrando de las asas, se deja rodar tinajón abajo. El bacín se hace añicos y queda pulverizado en más trizas de loza que las que contiene un autorretrato de Julian Schnabel; las nalgas de Cocuyo son dos lamparones morados cuando, a grito pelado, se lanza a correr por las losetas de distintos azules.

Las tres tías quedan tan alborozadas con ese descenso como si hubieran visto un oseño moteado deslizarse en carriola por una pendiente enmarañada.

Las tías: todas de seda espejo. Debe de haber algún bautizo, o alguna fiesta parroquial discreta. Relumbran tanto al sol del mediodía que hay que apretar los ojos para mirarlos. Además: tacones altos, en piel de cocodrilo, con plataforma roja. Llevan carteras transparentes al hombro, como si fueran cantimploras circulares para una sedienta expedición.

El maquillaje es claro: un poco de cascarrilla y ya está; apenas un toque púrpura de mercurocromo en los labios. Sí, debe ser alguna murumaca del catecismo, o bien la llegada, desde la Madre Patria, de algún párroco robusto, que ya han visto en foto, sustituto anhelado del insulso confesor de feligresas biliosas en que se había convertido el precedente, después de medio siglo de contrariada evangelización.

Y cuando digo contrariada es poco: de nada sirvieron las eficaces rogativas que desencadenaban rotundos aguaceros, ni el

Parodiando las voces estridentes de su tierra, Sarduy sueña con cobras. Príncipe de la Internacional Barroca, gusta vestir deliberados disfraces de la ausencia: sombrero de yarey, flotante guayabera, paladea su lengua el gusto a lima, sabor fundacional, dando la espalda a los bohíos —él dirá— de yaguas frescas. Su nacimiento en Cuba y en el español permanecen, se dice, en un rincón de los cafés y las lecturas que frecuenta en París. Una botella llena de cocuyos en las noches heladas. Del mundo aquel, "Cocuyo" es lo que nombra este libro nacido bajo el sello de Tusquets y anticipada en estas líneas.

agua bendita dispensada sin miramientos que sanaba instantáneamente chancros y llagas, y hasta la fiebre aftosa del ganado vacuno; ni las intercesiones mariales, prodigiosas para noviazgos enrevesados o reiteradas infidelidades: los catecúmenos volvían siempre a los *orishas* venerables, escondidos en lo alto de los armarios, herencia—con la piel canela y el bombón— de algún antepasado cimarrón si no de un bisabuelo que, por oriundo del África misma, era reconocido en la barriada como un negro de nación.

Volvamos a las tres deslumbrantes. El peinado merece una atención especial: hacia lo alto, claro está, pero en ondas platinadas sucesivas que se desencadenan en la coronilla en un verdadero ras de mar. Jarifas, el cuello erguido, y tanta laca que no se les mueve ni un solo pelo. Las tres cabezas, vueltas al unísono hacia el deslizamiento de Cocuyo con orinal y todo, eran como bruñidas esculturas de nácar y aluminio: diosas, por supuesto; hadas no creo; en todo caso, *señoras* benefactoras de los pobres, o bien artistas célebres aunque honestas. Se veía, porque no tenían los ojos pintados, ni un lunar sobre el labio. Y si fumaban, era a escondidas.

Pero vamos a Cocuyo, que es, aunque reflejado en los otros y a veces deformado por ello, el objeto de estos infundios. ¿Por qué se tiró, tinajón abajo, en aquel "fecal trineo"? Vamos a ver...

Para mí que sintió la mirada de las tías acibillándolo desde las trincheras de los ojos, el espejo cegante de las sedas, como fogonazos plateados, el índice anillado con amatistas relumbronas, que lo mostraba: "¡Míralo, míralo, cagando en el tinajón!". Fue un diminuto San Sebastián excretante, flechado en plena fecho-

ría, un culicagado hazmerreír, fato indefenso.

Fue su primer miedo. Miedo a la mirada: un chiquetazo de alfileres mojados en curare que iban fijándolo, crucificándolo, fosilizándolo en vivo, en lo alto de su doble trono.

Pegó los brazos contra el cuerpo, como si fueran a retratarlo. Sintió que no podía moverse. Quería hundirse para siempre en el tinajón, ahogarse entre ranas y gusarapos, llegar hasta el sedimento verde tornasolado del agua y, atravesando el fondo de barro, fundirse en la capa de tierra minera, ferruginosa y fría, y allí quedar acurrucado, feto arenoso o herrumbrosa momia: *a la vez prenatal y póstumo*.

Sobre el tinajón había una tapa de madera claveteada que no podía levantar. Quiso entonces volar, anidar en las ramas rojizas, entre el mutismo de los pájaros atareados y la estridencia de las cacatúas, protegido por las anchas hojas de nervios amarillos; una boa enroscada defendería el tronco. Pero la defecación lo arrastraba hacia abajo, robándole algo de sí mismo, lo amarraba al tinajón; estaba cosido al suelo.

Fue esa doble aporía lo que lo decidió por el descenso diagonal orinalado.

Las tres resplandecientes, ahora que lo venían corriendo por las losetas de un azul a otro, como un alfil loco, hacia su madre, que ya lo esperaba con los brazos abiertos al fondo del pasillo —gritaba algo, pero no se entendía qué—, se miraban y hacían un gesto, con la mano derecha estirada hacia abajo y adelante, ondulando, como para indicar un zambullido, o la picada de un martín pescador.¹ Y luego levantaban las manos hacia el

cielo y la agitaban, y también la cabeza, como diciendo: "¡No!".

La madre de Cocuyo estaba en un cuarto destinado a los tejidos, junto a una rueca y varios hilos que caían, de todos los colores, desde madejas suspendidas a una tarima, antes de entrelazarse en un tapiz.

Según se calmó, el cabezón compensó su primera fobia con su primera elocuencia:

—¡Milímetro, decímetro y centímetro! —articuló.

Al oírlo, la madre de aquel engendro ortofónico no atinó más que a persignarse:

—¿Quién y cuándo —lo increpó, sacudiéndolo por los hombros; lo miraba a los ojos con insultante fijeza— te ha enseñado esas barbaridades?

Le restañó las nalgas con una esponja mojada en vinagre.

Lo sentó en una sillita de mimbre.

(Una luz azulosa y láctea, en la que se veía en suspensión el polvo del terciopelo que forraba los muebles, entraba por un ventanal de vidrios espesos y armadura de hierro, a la izquierda del aposento.)

Lo obligó a que se tomara un chocolate caliente.

Cocuyo miró en silencio los quitrines que pasaban por la calle; excremento amarillo de los caballos ensuciaba los adoquines; llegaba hasta el recinto, filtrado por el ventanal, el repicar de los cascots. Distinguió, quizás a lo lejos, como un tren de juguete, el tren de provincias que subía a los elevados de madera negra y manchaba el aire azul de la mañana con nubarrones compactos de cisco y humo.

La madre siguió tejiendo. La rueca pareció girar sola.

La impulsaba, en realidad, un gato barchino, jugando con un ratón invisible. Quizá con el espíritu de alguno de los roedores que exterminaban a diario. La ciudad estaba tan infectada por ellos que por la noche les pertenecía. Brotaban al crepúsculo, en procesiones lentas, con ojos brillantes, como atraídos por el olor del salitre. No se retiraban antes del alba, arrastrando hasta el fondo de las alcantarillas las migajas repugnantes de todo lo ganado en la noche laboriosa, a dentelladas incansables, ínfimas.

Cada familia disponía de un matarratas de su invención —las bestias eran invul-

nerables a los que se prodigaba el comercio, inmunes a los venenos conocidos—, que dispersaba entre los armarios y bajo las camas antes de acostarse y conservaba en la despensa, junto a racimos de cebolla que colgaban de horcones, jamones enteros para Nochebuena, sartenes de cobre, y alguna lámpara toledana de siete brazos, vestigio de la quiebra de un anticuario vecino, o del incendio lejano de alguna sinagoga.

Allí no paró todo. A los pocos días, como suele suceder por estas islas que derivan —balsas ahuecadas, libradas a su propio peso—, el cielo se puso feo. Sí, nimbos tiepolescos, gris plateado con ribetes de oro, comenzaron a arremolinarse en torbellinos levógiros que se acercaban por el oriente. Soplaron ráfagas del norte, socarronas y heladas, que silbaban en las esquinas y arrancaban de tajo sombrerones de boda, con sus alitas de colibrí y sus racimos de cerezas barnizadas. Por el oeste se presentó un viento vultabajero, dulzón y azulado como el humo de las "culebras" de Patagás, que traía un olor a hojas espesas y recién cortadas, de textura carmelita rugosa y nervios gruesos. Por el sur, finalmente, llegó a la ciudad un rumor extraño, a todas luces enemigo, que nadie descifraba y del que nadie podía señalar la procedencia ni el sentido. Era un murmullo coral lejano, lleno de estridencias apagadas y de clamores mudos, como si desde la grisácea bóveda celeste cayeran, con desgarrados alaridos, los ángeles condenados. O aún más cerca: como si mataran niños debajo de una ceiba.

La gente claveteaba puertas y ventanas y tapaba con paños negros los espejos cuando les llegaban al oído los gritos de las ánimas, porque sólo a un ejército incorpóreo y torturado podían atribuirse los interminables estertores.

—Son los niños inocentes—decían—, asesinados por la Inquisición, que vuelven con sus cuerpos trucidados, pero con las voces que tuvieron en vida, a exigir justicia, porque la voz es lo único que queda intacto después de la muerte.

—¡Qué inocentes ni qué carajo!—aparece por primera vez en este relato, abriendo de pronto la puerta de la sala, para cerrarla enseguida con un golpetazo que casi fractura los vidrios, el padre del cabezón fonético—. ¡Esto es tiempo de ciclón!

El huracán que siguió valió al alfenique facundioso su segunda fobia. Y su más solapada "actuación".

Todo empezó con una gran fiesta; las fiestas insulares: tristes y alborotosas. Las mujeres se ponían pantalones—habían amanecido consultando el horóscopo y tomando jaibol, irritables y demacradas—, pañuelos de felpa en la cabeza y unos zapatones de madera, altos como zancos, que las mantendrían siempre en seco.

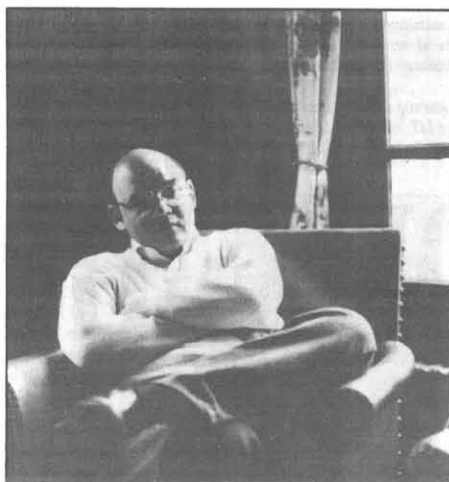
Soplaban las orquestas barrioterías; reinaba ese desparramo, esa desfachatez en camiseta sucia que caracteriza los días de duelo nacional o de huelga. Los borrachos, sentados en las esquinas, abrían en público y sin el menor pudor—y luego las botaban al desagüe—botellas de cerveza que bebían con un mohín de asco y de un tirón, para evitar—y alzaban la mano, burlones y achispados—que se entibiaran.

Los negros viejos habían sacado a la calle, para escapar al calor estancado y húmedo que se pega a la piel entre dos ráfagas, frágiles mesitas de dominó. Sentados al revés, en tambaleantes sillas, tiraban las fichas con tal furia que parecía que iban a hundir la madera. *Blasfemaban por una blanca*; escupían por el suelo; tomaban desasosgados traguetes de ron peleón esperando los aires frescos. Sintonizaban, a cada hora, el parte del observatorio.

Un cura meteorólogo daba por radio enrevesadas indicaciones sobre el trayecto de la tromba. Cocuyo, de más está decirlo, interpretaba para su hermana, adepta única de su desciframiento, las alambicadas predicciones del párroco que, a la vez precavido y docto, evitaba, con atinadas perifrasis, todo posible descalabro:

—El ciclón—aseveraba con voz metálica, asidua a la vez de los grandes micrófonos y del eco del púlpito—traza en su rumbo una espiral que se abre a partir del origen. Antes de extinguirse se dirige al norte, como los pájaros migratorios después del deshielo. Lo único grave es la calma voraz del vórtice, ese silencio central que anuncia el segundo azote. Ahora bien—concluía recatado—ningún ciclón viene sobre rasfles; de modo que, en cuanto a decir la hora de su paso...

La hermana, más conocida por "la ratona gallega"—porque así se disfrazaban para los entierros, cuando se quedaban solos en la casa, o para aplacar el tedio, no menos fúnebre, de las celebraciones escolares y carnavalescas—, seguía minuciosamente con la mirada los menores gestos de Cocuyo, interrogante, mientras los adul-



tos, gigantescos monigotes vestidos de limpio, con gestos entrecortados y voces chirriantes, tomaban sin cesar tazones de tilo, o de albahaca y yerbabuena, para apaciguar el previsible embate de los nervios.

Al mediodía, se reunieron en el aposento de tejer la familia y los allegados, cejiuntos y graves, cerca del ventanal cuyos vidrios desaparecían bajo una intrincación de bandas blancas y negras, crucificados contra los vientos con teipe y esparadrapo. Sintonizaron en el gran mueble de caoba la estación de observatorio. Con enrevesados cálculos dedujeron, escuchando los partes del párroco gongorino, la posible hora del siniestro.

La hermana se acercaba de puntillas, cariñosa, y tocaba a Cocuyo por los hombros, como pidiendo explicaciones, con la discreción de un perro que da pataditas en el muslo a su amo y mueve la cabeza reclamando un terrón de azúcar.

—Murciélagos—le susurró entonces al oído el cabezón, insistiendo en la esdrújula y con la gravedad de quien otorga la solución de un enigma—. Pasarán murciélagos.

Se miraron entonces con zozobra.

Palidiecieron los dos.

Se escucharon sobre los techos, ligeras como gatos acróbatas, nuevas ráfagas.

En un santiamén sopló el huracán como un eolo endemoniado. Se picó el mar y saltaron las crestas de las olas como si lanzaran escupitajos contra las fachadas coloniales de la acera de enfrente. Los pájaros daban gritos, volando a ras de tierra. Las palmeras comenzaron a doblarse, hasta que los penachos tocaron los tejados.

Por un ojo de buey que ventilaba el aposento—no abrían nunca el ventanal, ni creo que pudieran hacerlo: las pesadas cerraduras que bloqueaban los vidrios no eran más que un capricho de los amanerados arquitectos—, con el postigo circular apenas entrejunto, contemplaban por turno y consignaban a los boquiabiertos sedientos de noticias el ventolero panorama que los rodeaba.

Subían por una escalerita plegable y sujetaban con fuerza el postigo para que no entrara un soplón demoleedor que arrasara con los retratos, un mapa descolorido, de letras góticas y un solo continente, y el arácnido lamparón de cobre que colgaba en el centro, con restos—blandas estalactitas—de antiguos cirios.

Aún quedaba gente por la calle. La relatora encaramada, con un estilo acartonado y judicial, siempre crítica, era una de las tías; las dos restantes, desde abajo, apuntaban las frases lapidarias con adjetivos socarrones y burlas inútiles, que esgrimían como amuletos contra el miedo.

—Huían las familias enteras envueltas en manteles impermeables de un blanco metálico. Con los brazos abiertos, el padre sostenía por las puntas el rectángulo protector. Los manteles flotaban con furia, como sacudidos por titanes coléricos; debajo, la prole se apelotonaba llorando. Daban golpetazos en los portones que encontraban, suplicando abrigo.

Una tía—desde abajo, con sorna—: ¡Como si no se hubiera anunciado lo bastante la llegada del siniestro! ¡O como si desde hace tres días no se hubieran puesto mohosos los cubiertos y los perros no hubieran perdido el apetito y el norte! Pues, ya que no hicieron caso, ¡que se los lleve el viento!

La otra—más arriba, después de un silencio—: Na-

da, no pasa nada y eso es lo peor. Una calma insopor-
table...

Le llegó entonces a Cocuyo el turno del narrador. Y no es que tuviera ya acceso al mundo objetivo—en realidad sarcástico y ruin—de los adultos, no, sino que ya se contaba con su elocución, con su labia, para casos como éste. ¡Era un niño tan adelantado para su edad! La prueba: un rosacruz azevado que se lo encontró en la calle lo tocó en la frente y exclamó: "¡Aquí brilla un lucero: el de la inteligencia!".

Subió pues el cabezón, trabajosamente, los peldaños. La hermana parecía sostenerlo con la mirada. Llegó al puesto de vigilia. Bajo la lluvia, la ciudad le pareció un tejido de bandas diagonales, de todos los colores pulverizados, pegadas sobre un fondo de cartón blanco.

De poco le sirvió esta vez la supuesta facundia. Sucedió que a veces, ante lo que hay que decir, las palabras se ablandan y cuelgan, flácidas y salivas, como lenguas de ahogado. Y es que lo que vio Cocuyo por el ojo de buey, como se dice, no tenía nombre. Abría y cerraba la boca, como un pargo arponeado, para consignarlo al coro inquisidor. Pero no salía nada. Intentaré decirlo yo, del modo más anónimo y evitando toda posible humillación del parco.

El viento sopla con tal fuerza que arrancaba los aleros de tajo. Volaban las tejas, manchones rojos en el gris de la lluvia, como semillas de granada; se pulverizaban contra los zócalos y las fachadas de azulejos. Los granizos azotaban el ventanal vendado con un redoble estridente y metálico, minúsculos tambores de hojalata.

Hasta aquí, todo lo que pudo contar Cocuyo—a su manera, claro está, y en un estilo entrecortado y gago—a los fervorosos de ingenuidades, que recibían con miramientos las suyas; lo que sí no pudo contar es lo que sigue: de uno de los techos, como se abre la hoja de nava, asomó primero, y luego se deslizó y salió volando, una plancha de zinc, que dio media vuelta en el aire y brilló como una daga de plata, antes de bajar en línea recta, como un relámpago... y arrancar la cabeza de un negro que corría con un baúl en la mano.

En los espejismos de circo—Cocuyo había asistido a una *matinée* del Santos y Artigas—, la cabeza tajada con un redoble de tambores volvía imperturbable sobre el cuello de la regordeta albina que a diario se prestaba a tan vistoso ejercicio; la del negro, bajo la granizada, cayó sonriendo sobre el baúl, que el decapitado seguía sujetando.

Cocuyo quiso hablar, pero no pudo. Con la mano de recha de arriba abajo repetía un mismo gesto, como quien corta un árbol. Había quedado mecanizado, como un juguete de cuerda; afásico.

Sintió entonces eso que no sólo lo invadía, helado desde los pies, anudándole los nervios todos, sino que se confundía con el cuerpo mismo, desbordándolo por todas partes, como una mortaja de sudor y de frío.

Apartó la vista del circo sanguinolento, pero ya era tarde: las piernas le temblaban, le castañeteaban los dientes, miraba al vacío como un bizzo, o como un alucinado oyendo voces. La escalerilla misma comenzó a estremecerse, como si un benigno terremoto sacudiera los cimientos de la casa, y no un ciclón su tejado.

Viéndolo así, tan demacrado y mudo, mordisqueado por manchas que se alargaban como culebrillas coléricas, la familia, como siempre sucede ante los *adefenses indefensos*, duplicó su crueldad.

Las tías emprendieron una *danza reprobatoria*—porque un machito no puede ablandarse—y, cojas carcajeantes, como Gracias deshuesadas, parodiaban las vacilaciones y el silencio del narrador, bailando en coro y emitiendo cacareos, cacofonías y chirridos de gago.

El padre repetía: "¡Válgame Dios, válgame Dios!", arrancando con los dientes la punta de un habano y vaciando compulsivas copitas de coñac.

La madre impulsó la ruca vacía, y comenzó a mecercer sin ton ni son en un balance lleno de cojines, guardada de gatas parturientas.

La hermana lo tomó por el brazo, para ayudarlo a bajar los últimos peldaños. Le susurró al oído, cariñosa:

—¿Quieres tilo? ¡O el *Album de oro zoológico*, para entretenerme un poco?

Nada le contestó el hazmerreír de los adultos. Huyó a la cocina cabizbajo, ocultándose la cara, entre sollozos.

Solo en la cocina, con el trapo de secar la loza se enjugó dos lagrimones.

Se oían apenas desde allí las ráfagas, pero los cobres tintinaban, colgados a doseles de madera.

Contó a los miembros de la familia.

Preparó tazas de tilo. Para todos, menos para él.

Las espolvoreó generosamente con matarratas. Con sumo cuidado, las dispuso en una bandeja.

—Para que nadie sepa que tengo miedo.

Sin una profunda perversion del corazón le parecerías al escalador dormido para siempre cerca de la cumbre. (Georges Bataille).



Héctor Libertella

¿Qué secreta red significativa conecta el puerto de Ingeniero White con su adyacente metrópolis, Bahía Blanca? Nativo de la zona, Héctor Libertella (1945) creció a la sombra de tribulaciones por el estilo: eso hizo al hombre. Bien pronto su brillante cabeza fue orlada por el aro que distingue a los mejores del bahiense Olimpo. El Premio Paidós, en 1968, destapó su lugar de privilegio en la nueva escritura latinoamericana. Tanguero y cervantino hasta el fundamentalismo, HL no pudo eludir la tópica calda moral que sucede al éxito. Así fue que, desbocado, uniendo la acción a la palabra, nuestro Héctor inició su largo descenso hacia el Fondo. El paseo internacional del perverso amplió su fama. Las sagradas escrituras hispanoamericanas impresionaron hondamente a Libertella apartándolo del mundanal ruido para dedicarse a lucubrar ensayos o pruebas sobre una red hermética, tarea ineludible entre las aventuras de los misticistas. La vida pronto lo devolvió al camino de los hiperbóreos. Hoy en día, nada de lo urbano le es ajeno, y sólo de cuando en vez se lo puede sorprender furioso, enfrentando a una o más personas, en pose de combate y gritando ¡Cavernícolas! a quienes, distraídos, no reconocen en las negritas los sucesivos jalones de su obra. Los premios Monte Avila (Caracas, 1971) y Juan Rulfo (París, 1986) sustentan, en cambio, el reconocimiento institucional de la obra de Libertella. Prescindiendo de los reflectores, él afirma que su regocijo con la producción se sustenta en saber que en el fondo la cultura, económica, no recurre a la estridencia para gratificar a sus celebrantes.

1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

— Una *nouvelle* que se llamaba *Es demasiado tarde para llorar*. Algo me dijo que el título era un poco cursi, así que lo reduje y quedó *Tarde para llorar*. Era un libro-objeto hermoso: tapa mullida de cuerina con algodón adentro, marcador de suave terciopelo azul Francia, ilustraciones interiores, bordes refilados con salpicaduras de oro. Yo tenía once años en esa época: el ideal de edad para pensarse hoy recuperando la mezcla de disciplinas. Debajo del título, en cuerpo bien visible, puse: "Novela escrita, producida y dirigida por Héctor Libertella". Hice una edición industrial de dos ejemplares. Los conservo en mi biblioteca: el tiempo no ha deteriorado en nada ni ha borrado esa fantasía, cómo llamarla, ¿cinematográfica?

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

— Bibliomanía pura, tal vez. La compulsión por armar un libro, a secas; verse a uno mismo encuadrado, el lomo cuadrado, los bordes guillotizados, adentro las páginas como pulmones de seda. Era el libro que le faltaba a mi biblioteca; fue a ocupar un nicho vacío allá arriba en algún estante que es el instante eterno de un *horror vacui*.

3) ¿Quién fue su primer lector?

— Amigos de la escuela primaria. Nunca más en la vida tuve lectores tan puros. Pocas veces ellos habían leído un libro completo, así que el mío era casi EL PRIMER LIBRO DEL MUNDO. Desde entonces hasta hoy nada cambió; de tanto escribir entre analfabetos terminé siendo uno de ellos. Un mundo neutral sin pretensiones intelectuales, sin cultura, sin erudición, sin lecturas. Iconos mudos, pictogramas. ¿Qué decía el Concilio Niceno a propósito de los indios de América? "La pintura es libro para los idiotas que no saben leer."

4) ¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre esos textos?

— Cosas desvariadas, opiniones sobre la tipografía, preguntas sobre mi máquina de escribir, sobre cómo hice el troquelado de los bordes. Muchos elogios acerca de la tapa rellena de algodón.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

— Todo, y cada vez más en la medida del viejo que me voy haciendo. Nunca dejaré de buscar a un editor-tipógrafo que me regrese aquella vieja emoción.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

— Homero y Virgilio. Esa monstruosidad de leer clásicos desde los ocho años. Era clásicos en versiones abreviadas: tal vez por eso la fantasía de hacer unas *Obras Completas* a las que les falte de todo, ¿no?

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

— Es que yo quisiera hablar de mi adolescencia, cuando sí leía de todo. Pero me he metido en el túnel de la infancia y ahí quedo atrapado. (Ahora que lo pienso mejor, ésta parece la autobiografía de un "lectoescritor"). Yo era

el bibliotecario de mi grado, 3er. grado. De allí salió todo: Dickens, Dumas, Salgari, Verne, De Amicis y los ya mentados Homero y Virgilio. También *La razón de mi vida* (año 1953!) y un *Manual de Urbanidad y Cortesía* que me regaló una tía, y desde el cual fui y seré un perfecto caballero reprimido al comer: tenedor alzado en su punto de equilibrio, espalda recta sin tocar la silla, servilleta de lino y seda, no decir palabra mientras se está masticando, no mezclar dos comidas de distintos sabores en un mismo bocado. En fin, los umbrales de trasmundo de mi anorexia actual, y ese endurecimiento de mandíbula al que clínicamente se puede denominar "hermesis verbal".

8) ¿En qué idiomas lee?

— En mis años púberes, en todos a la vez. Me gustaban las lenguas muertas porque me daban una especie de ajedrez mental. Leía sin entender mucho (por suerte). Ahora es todo al revés y todo lo mismo; escribo para aquel lector que fui: busco un lector que no quiera entender, sino que juegue conmigo al ajedrez, todo el tiempo letra a letra.

9) ¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?

— En la "Era Victor Shklovski" de formación popular, Marcial Lafuente Estefanía y toda la colección de novelas de *cowboys*. Mi segundo libro se llamó *Agentes de la venganza*, un novelón de gauchos en el *Middle West*, mucho mejor armado, más sofisticado en términos industriales: ya tenía trece años y me había hecho amigo de un imprentero que corregía mis ideas previas. El libro fue cosido con hilo de seda. Después, un año después, apareció la lectura de Borges (todavía no estaba publicado *El Hacedor* ni había Premio Formentor), y algunos vanguardismos de Bioy (algo así como "Diecisiete o veintidós disparos sobre lo porvenir"). Y después, algo después, Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Claude Simon. Toda mi intención era escribir la larga crónica de un solo instante (recién en 1965 iba a aparecer *Farabeuf* de Salvador Elizondo). En ese clima, embolsado como un tonto lector, escribí quince libros en la cocina donde mi mamá y mis hermanas hablaban tantas insensateces que aprendí por fin que el ideal de la literatura era no comunicar ni escuchar nada. Que el efecto está, sí, y siempre se lo busca, pero que pasa por otro lado, aunque se disfrace momentáneamente de libro o de conversación entre miembros de la propia sangre. Ahí quedó instalado el desafío. Ser un pintor mudo hubiera sido lo lógico en esa naturaleza. Escribir, balbucear desde la literatura (que está acostumbrada a ser un "lleno de sentido", un "pleno") era la opción terrible. Y así fue: en esa jaula de las locas quedé atrapado.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

— Góngora, teológico y alto en sus rimas cruzadas y sus sonetos de patio cerrado donde

uno puede resbalar y patinar por una pista de linotipo sintiendo, en todo momento, como una "emoción de lector".

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

— Por todas partes excesivamente. Sólo me atemoriza la idea de morir sin haber cumplido el ideal de quedarme jugando al metegol con mis amigos de la niñez, en algún bar de Bahía Blanca o en alguna cantina de Ingeniero White, felices y brutos todos, ya un poco canosos, con los rasgos del chico superpuestos, inútiles para el mundo y cumpliendo durante sesenta años un rito que no significa nada para nadie. Metegol y billar...

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

— Tuve muchos en distintos momentos y países. Enrique Lihn por allá, Osvaldo Lamborghini por acá, Sarduy de a ratos, Tamara Kamenszain, Josefina Ludmer, no sé, César Aira en una época... Me gustaría nombrarlos a todos, pero sólo puedo hacerlo con aquellos que depositaron en mí una "intriga" (no sé cómo nombrar de otra manera el misterio de la literatura).

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

— No sé si ellos de mí o yo de ellos, pero ¿quién es quién aquí para asumir un lugar común? Las amistades o enemistades entre escritores, el sitio sagrado que le corresponde por naturaleza al chisme, al rumor o a la calumnia se neutralizan al final en el mercado. Tanta gente habló mal de mis cosas durante años, y al final hemos convivido en un congreso y hemos salido abrazados y desde entonces comemos vermicelli con tuco picante una vez por semana. La historia del odio es una historia en familia y el derecho a matar al otro es un derecho que sólo la monarquía o algunas familias del Albergue Warnes se han atrevido a ejercer. Como un escritor es NADA, ni siquiera debería tener posibilidades de acceder a ese privilegio.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

— Un grupo, sí. La marcha de los ciegos de Brueghel: para caminar derecho todos nos tocamos la espalda en fila india, mientras el primero ya se está cayendo en un pozo.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

— Los que muestran toda su vida en un solo instante. Don Quijote, por ejemplo, hubiera sido mi personaje favorito, si el chico de seis años que anida en ese viejo de ochenta hubiera sido un chico *verdaderamente* de seis años. No hay caso, no puedo concebir a la ficción sino como una ficción literal. Algunos personajes de las películas de Tarkowski alcanzan por momentos ese cruce histórico que *raya*, que hace cruces sobre un calendario imposible. Cualquier personaje de ficción es ese pedazo importante de la Historia, tanto como la historia que se cuenta en una ficción depen-

de ese pedazo importante que es el personaje. Por aquí se terminaría, de una vez por todas, el humanismo, pero exactamente aquí por donde el humanismo empezaría otra y otra vez, ¿no?

16) ¿Qué personaje femenino se acerca a su ideal de mujer?

— Me resulta muy curioso escribir y leer sólo en patrilinea. Sería excesivamente desdichado decir que, como los personajes son sólo formaciones discursivas, la presencia del "la", del "ella", del "la marquesa salió a las cinco" me evoca tal vez la figura de una mujer. ¿Dónde está esa mujer a lo largo de más de quinientas páginas en el Gran Tratado de Guimarães Rosa? ¿Quién es Orlando? Al revés, las mujeres mejor "pintadas" en la literatura muchas veces no convencer a un lector-Casanova (otro cartón pintado). Con esto quiero repetir algo que respetuosamente me decía mi madre allá en la cocina de mi casa...

17) ¿Qué frase de la literatura cita con más frecuencia?

— Yo creí que era una de Mallarmé: "El mundo se hizo para llegar a un libro". Sonaba demasiado de teórica, ¿no? Consulté con César Aira palabra por palabra. En la página seiscientos y tantos de La Pléiade él encontró la expresión exacta: "Le monde est fait pour aboutir à un beau livre." Lo de libro bello o bueno cambia la teoría y la saca de quicio. A continuación, los dos dudamos de la cita, por el solo hecho de que fue una entrevista practicada a Mallarmé en una época en la que no existían los grabadores. Por el agujero negro de esa duda se va ahora mi cita preferida, se va Mallarmé, su entrevistador y todas nuestras disquisiciones con César sobre los adelantos técnicos en aquella época. Ahí mismo reemplacé esa cita por otra: "El pasado es un país extraño" (*Past is a strange country*).

18) ¿Cuáles son los rasgos definitorios de su estilo?

— ¿O cómo decirse desde el más allá? Tanto discusión hubo sobre el estilo que sólo puedo atinar a balbucear que el estilo se define por una propiedad, cómo llamarla, "terapéutica". Una fórmula inventada por Hahnemann de infinta dilución lingüística: *similia similibus curantur* (lo mismo cura a lo mismo). Cuando un escritor quiera definir su propio estilo participará de ese rasgo definitorio, terminal.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

— Casi siempre ocurre que es el último, el más reciente. Mi incógnita es que estoy cerrando cinco o seis libros simultáneamente. En este circo de varias pistas no tengo tiempo para preferir nada; sólo atino a mantenerme en la cuerda floja. Y si caigo, ojalá que caiga con una red abajo.

20) ¿Qué efecto le producen las críticas sobre su obra?

— En efecto: todo; son todo efecto. Hablo literalmente y por eso mismo aquí vale más que nunca el juego de palabras. Quiere decir mucho.

21) ¿Cuál es la opinión sobre usted que más le molestó?

— Enrique Lihn describe las características de un bicho que se llama *Caligo Prometheus*, un insecto absolutamente inofensivo y vulnerable que logra, enmascarándose, espantar a sus agresores virtuales devolviéndoles el terror que le producen a través de la máscara que se fabrica. Lihn decía que en este personaje-máscara hay una relación con el fenómeno mimético de la intimidación no justificada, producida a partir del terror mismo del intimidador. Tal vez ocurre que mis libros se fueron enmascarando en las críticas más agresivas, como un Caballo de Troya. "Violador de adolescentes en los suburbios de Bahía Blanca", decía alguien en la revista *Confirmado*. "Un pastiche irredimible", decía *Análisis* en los años '60. "Una prescindible obviedad", decía otra revista en la moda de aquellos tiempos. Hubo también acusaciones de drogadicción y otras cosas que yo aplaudí porque me consideraba un adicto de la literatura: ni un escritor ni, menos, un literato, sino un vulnerable

patógeno que sólo sabía dele que deletrear bien su propia enfermedad.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

— Tijera filosa de peluquero, pegamento, cinta Scotch y una resma siempre completa de papel obra tamaño carta de 80 gramos con línea de agua. Y muchos ratos cortos en bares, oficinas, puertos y cantinas donde mamá tiene que seguir hablando y hablándome al vacío, por imperio de su propia fortuna literaria.

23) ¿Cuáles son las etapas de su trabajo hasta llegar al texto definitivo?

— Siempre volverá aquella frase intercambiable entre Alfonso Reyes y Borges: "Eso es lo malo de no publicar las obras: que se va la vida en rehacerlas." ¿Qué podría contestar yo a esta pregunta, si hasta estoy reescribiendo todos mis libros publicados? Me sorprende ir envejeciendo sin ver Texto Definitivo, y sí pura Etapa.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

— Lo mismo de lo mismo. Estoy cerrando un grupo de libros que estaban inéditos; reescribo otros ya publicados y hasta agotados; abro notas para terceros y cuartos. En fin, es un trabajo de dieciséis volúmenes tan respetuosos de las convenciones de cada género que pueden permitirse ir del teatro a la *nouvelle*, la poesía, el ensayo, el relato, la crítica o las conversaciones. Por otra de esas fortunas literarias, aunque yo tengo el estómago hinchado de ansiedad, mi editor, Luis Tedesco, es paciente y/o asume una sabiduría oriental.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

— La librería argentina. Una novela que escribiré entre éste y el año próximo, pero que me gustaría haberla escrito ya. Desconozco todo sobre la vida de Marcel Duchamp, pero alguien me dijo que a los 55 años él dejó la pintura, los artefactos, los *happenings*, la fiesta loca, y se retiró a su jardín a jugar ajedrez por el resto de sus días. Quisiera haber escrito ya toda mi obra y, ¡por dios!, que me dejara tranquilo. Los que escriben literatura por placer seguramente me reprobarán esto. Pero yo no escribo por placer sino por horror, y eso termina agotándolo a uno.

26) ¿En qué país querría vivir?

— Más vale no decir nada concreto, o apenas algún desvarío topológico. Porque si dijera con todas las ganas de mi corazón "Argentina", ahí mismo estaría diciendo "en otro lugar".

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

— Hay algo con los goliardos, con la Baja Edad de Plata y con eso de comer hasta el hartazgo y volcar vino en el mantel blanco de la mesa. Y hay algo con eso de que después venga Juan Calvino a decir: "Si vuelcas una sola gota de vino en el mantel, retira inmediatamente ese mantel y quémalo". Algo mezclado entre una forma de desorden físico y una enorme represión. Me gustaría vivir en una época en la que el desconocimiento del propio cuerpo sea la manera legal, lógica, social, para que uno pudiera vivir 104 años permitiéndose todo, incluso el temor y el chantaje sobre sus propias costumbres.

28) Si le aseguraran impunidad, ¿a quién mataría?

— Este sí es un problema. No las ganas de matar, sino la impunidad. Un amigo me decía que tiene sueños donde descuartiza, pero que la vigilia siempre le devuelve cierta impunidad.

29) ¿A quién resucitaría?

— A Enrique Lihn, a Osvaldo Lamborghini, a Enrique Pezzoni. Es malo vivir sin maestros. Uno envejece demasiado rápido sin haber podido vivir, ni siquiera, la vida del Don Fulgencio, del niño que no tuvo infancia.

30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

— En una época admiraba la militancia literaria. En forma entre apodíctica y apocalíptica alojada en la frase, en la sintaxis. Esa forma de escribir con un cuchillo entre los dientes.

31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

— No puedo contestarlo. Tal vez el monólogo de Molly Bloom, pero sé que eso engen-



dró peste. Tal vez la disposición en la página del último Mallarmé, dos reformas profundamente sociales porque son los moldes vacíos del funcionamiento social: sus maquetas. Llenaron demandas públicas que nadie sabía cómo formular.

32) ¿Cuál es su personaje favorito en la historia argentina?

— Algo entre Hormiga Negra y Juan Moreira. Algo entre el Borges "inspector de aves y huevos" y el Jorge Bonino actor que se suicida en un asilo psiquiátrico de Colonia Oliva en Córdoba. Algo de la intemperie y los vientos de la pampa donde nadie nunca podrá armar su tinglado. Algo de Argentina que sí, esta vez sí, nada tiene que ver con los demás países de América latina. Como decirlo en gauchesco: "las últimas poblaciones".

33) ¿Tiene o tuvo alguna militancia política?

— Muy poca. Alguna vez creí intervenir en cierta política literaria, pero como lector...

34) ¿Tiene algún fanatismo?

— Son tantos que los voy a concentrar en un solo país: Argentina, como una entidad que dice mucho para pocos, así como esos pocos se reconocen en su decir. Me fanatiza la voz, el estilo y la lengua de Argentina. Poco me importa lo que ese país quiere decir.

35) ¿Cuál es su cuadro favorito?

— Me interesa un fenómeno de Las Meninas. Los restauradores de ese cuadro han cambiado tanto y durante tantos años los colores originales que uno termina mirando qué. Una cosa fría y acerada. En lo alto de una bóveda en un museo de Madrid, a pocas cuadras de allí, uno termina mirando una reproducción de las cuevas de Altamira como si fuera el original. ¿Quién copia qué? ¿Los restauradores a nuestros ojos, o el color frío de nuestros ojos a las épocas de interpretación? En un tiempo me interesó la serie de los toros de Picasso, y algo como una camarería de Francis Bacon, y algunas bocas abiertas y ojos desorbitados de terror de Goya...

36) ¿Cuál es su olor favorito?

— Todo lo que provenga del cereal y el hidrato de carbono. El maíz de México. En viejos tiempos mi familia volvía de su campo y me daba de comer alpiste, trigo, cebada, comidas preparadas y enriquecidas para caballos. "Nutrigan". Algún tío mío me decía entonces: "Ojo; te estamos preparando para el éxito como un *pur sang*". (Algo parecido leí después en boca de Truman Capote.)

37) ¿Qué deportes practica o practicó?

— Hasta los veinte años podía decir que todos, y casi profesionalmente. Cuatro horas

por día tenis de mesa, cuatro horas básquetbol, cuatro natación, cuatro paleta, en fin, nada prestigioso. También fui maratonista, corredor de fondo. Peor. ¿Qué hacía yo en aquella época, no dormía, no estudiaba? De ese loco entrenamiento para la competencia quién sabe qué quedará todavía. Y ojalá que quede intacto.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

— La incógnita de toda una vida: ¿cómo un cuerpo puede ingerir pastas durante cuarenta y cinco años, de mañana y de noche? ¿Qué esconderá ese proyecto de un astronauta o un Gólem enriquecido sólo a hidratos, inflado como una cápsula, como si el cuerpo fuera, todo él, una probeta de laboratorio?

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

— Hasta tal punto es el vino que este humilde cartógrafo sólo reconoce cinco países en el mapa: Chile, Francia, España, Argentina e Italia.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

— No admito que el cuerpo no esté "cargado". (Una prosa liviana podría ser traducida por cualquiera). Cuando fuimos con Tamara Kamentszain y con César Aira allá a Paraná, a visitar a Juan L. Ortiz, que fumaba no sé qué y bien que tomaba alcohol a su ochenta años, él justificó todo eso de manera elusiva: "Miren esas hormiguitas en el patio. A veces las veo bailar en ronda y muy divertidas." (Quería decir: ¡Hasta las hormigas se estimulan con lo que tienen a mano!)

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

— Hay un barco sueco que se me hace milenario. Es el primer barco del mundo, para mí. Uno que llegó al puerto de Ingeniero White cuando yo tenía cinco años. Me subieron, lo visité, se abrían sus pasillos como si fueran las puertas del mundo. Se me borra su nombre, pero sí no era *Burg Sparrenberg* era algo así como *Bug Sberg, B-G-RR, B Ü-RREGN* Spler*...

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

— Casi todos los de Macedonio. Los recuerdo de atrás adelante y todo en ellos tiene un amarre lingüístico o sintáctico. No hay uno solo de ellos sobre el que yo pudiera decir: "Este sí está en el afuera de la literatura".

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

— Qué curioso: dibujo. Tantos años ya de escribir sólo para querer que te aprueben, por fin, como dibujante de letras...

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

— Me interesa la gota diluida de Hahnemann. Tan infinitesimal que está a punto de desaparecer. Como el propio Saber. Y cuando desaparezca del todo, me interesará la sombra de sombras del Origen que es la holografía.

45) ¿Cuál es su música favorita?

— El rock y los trinos de Bach. Como todo el día escucho tangos, esos dos elementos todavía están en un reservorio o depósito que algún día me sacará de quicio. Sueño verdaderamente con escuchar a Bach; qué cosa tan extraña podría llegar a ser escucharlo a Bach. Una persona ensimismada sobre su propia composición, el pentagrama perdido...

46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

— Otra vez, sin juego de palabras, uno nació en una nación: Unión. Es un sintagma que me afecta hasta las lágrimas, que a su vez también son breves parpadeos, sintagmas, emociones de un rato hasta que uno despierta de ese sueño y empieza a leer los diarios.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

— Ojalá pudiera ser definida en la misma medida exacta en la que uno está hablando, ¿no?

48) ¿Convive con animales?

— En mi niñez aquello era un exceso: perros hepáticos (yo les daba de almorzar raviolos con tuco), gatos cirujas que iban y venían por los techos, canarios, gallinas (varias enfermedades eruptivas que tuve provinieron de sus picotazos), pajaritos enfermos que recogía de los árboles, vacas lecheras a cuyo pie he mamado, caballos de tiro, la querida yegua Chicha (tenía 32 años, se metía en los pajo-

El único juego verdaderamente lúdico es el juego con lo serio (Vladimir Jankélévitch).

nales con su tobillo quebrado, los dos nos caíamos en una cueva de vizcachas), en fin, esos pollitos que rompían el cascarrón encima de mi cama cuando papá y mamá me despertaban para verlos. Y después los desfiladeros de hormigas y ahora una rata en la ciudad. ¿De qué Parnaso estaré hablando?

49) ¿En qué ocupa su ocio?

— Hay mucha teoría acerca de aquello de que el obsesivo constituye su placer en el trabajo. En este sentido, pero sólo en éste, habría que decir que trabajar descansa.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

— Ni el más extremo feminista podría decir: "La condición de todo escritor es ser mujer". Pero si así lo fuera, entonces ellas y yo hemos entrado juntos a ese patio sin fondos donde nos hemos relacionado muy bien. Francamente, esa experiencia de las profundidades se parece mucho a la literatura.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

— La casa grande, con Luis Sandrini. Ocho veces. Ocho y medio, siete veces.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

— Todos, pero descuartizados. Una agencia de recortes periodísticos me alcanza todos los días noticias literarias, cables, suplementos enteros, fragmentos de página de séptima; todo dentro del círculo de tiza caucasiense de la cultura y el mundo editorial. Nada por fuera. Tanto me han acostumbrado a ser su lector cautivo, que siempre me vuelve y revuelve aquella frase de la revista *Litoral* (creo que por el tono es de Germán García) que decía: "La literatura es posible sólo porque la realidad es imposible."

53) ¿De qué vive?

— De algo tan inasible y tautológico como para poder llamarlo "mi vida de escritor". No reconozco ningún cargo editorial aquí o en el extranjero, ninguna ocupación académica aquí o en el extranjero, ningún trabajo por encargo que no haya venido directamente de la

lectura atenta que alguien hizo de mi *curriculum* y mis publicaciones.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

— Un querido asesor mío en Fondo de Cultura Económica, un contador (de historias financieras), Alberto Tomé, me decía: "Si una moneda nacional se quiebra es como si se quebrara una cédula de identidad". Entonces, entonces, se hace extraño que alguien pueda mantener la estabilidad de su yo en el dinero. ¿Qué haré hoy mismo, por ejemplo? ¿Preferiré la velocidad metonímica del consumo al congelamiento metafórico del ahorro?

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

— 104 años en el horror. Un viejito de 104 años de edad que está tomando su décimo vaso de whisky del día y sigue preocupado por su salud futura y por la letra que todavía le falta. Aunque disimule descansando y jugando al ajedrez en el jardín de su casa.

56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

— Ni Funes el memorioso podría recordar como yo recuerdo todos y cada uno de los días de su vida. El problema es el siguiente: que esos días no vienen sucesivos, sino simultáneos y de a ratos. Aquí y allá me emociona mucho el momento de mi nacimiento, creo que podría recordarlo centímetro a centímetro y pujo a pujo de vientre. "El 24 de agosto de 1945, a las 9 menos 10 de la mañana, en el Sanatorio Maternidad del Sud, etc. etc." Si uno recuerda ese momento, no hay autobiografía que se resista. (Y, de todos modos, qué escritor podrá resistirse a la autobiografía, aunque sea en una inflexión, un *shifter*, un desliz gramatical).

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

— Encontrarme por un breve rato con gente que no entiendo, que se molesta por tener que estar un rato junto a un cuerpo "cargado" (¿de sueños?).

58) ¿A qué le teme más?

— A no ser un viejo verdaderamente viejo.

Digamos: de 104 años de edad.

59) ¿De qué se arrepiente?

— De no haber ganado ya nunca jamás el Premio Nobel, para que mis padres pudieran ufanarse de nada y decir: "He aquí una obra que no comunica, pero que está llena de sentido social (para nosotros)."

60) ¿A quién desprecia?

— Lo diré con dos palabras en clave: a los *sociócratas* y a los *naturalistas*. Dos cosas que terminan siendo lo mismo porque ninguna de las dos tiene plantado en la cabeza el nudo de la utopía. Ellos simplemente comen, cagan, comen, cagan, duermen, y al final mueren. No importa en qué época hayan vivido o en el seno de qué sociedad hayan vegetado como árboles. "Los bosques están llenos de guardabosques", decía Kerouac; y el camposanto está lleno de la tumba de sus santos.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

— Aquello sencillo que me provoque náusea. Por ejemplo, comer carne más allá del quinto bocado. No acepto que la naturaleza argentina me obligue a sus costumbres.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

— *Ibant obscuri sola sub nocte...* Interrumpir el camino de mi literatura, hasta el punto de que algún ciego pudiera decir algún día: "¡Pero esto no es pintura!".

63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

— Carácter, sí. *Pathos* o carácter. Una palabra que, recorriendo varios diccionarios de semántica, me lleva del *pathos* a la *pasión*, después al *padecimiento* y por último a la *patología* o enfermedad y morbo en la letra. Más que un rasgo, ése podría ser verdaderamente un viaje: el deslizamiento y caída por una cinta etimológica.

64) ¿Cuántas horas duerme?

— Hay días en que veo plácidamente cómo amanece en los patios de Palermo Viejo, y otros días ese placer no resiste y me duermo once horas seguidas de culpa. A mí me ense-

ñaron a dormir ocho horas diarias para "escribir bien". Las patas de tinta china de la siesta que alguna vez alucinó Macedonio Fernández.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

— Viéndome. Todo un ojo atento puesto en esa caja de bombones de terciopelo bordó que es el teatro Rossini de Bahía Blanca. Viendo cómo se desploma ese cuerpo, imaginando cómo duele, su convulsión, su felicidad, en fin, ¿qué? Un guignol quebrado en un escenario que nadie podría imaginarse y mucho menos desear, estando allí.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

— Tengo un frondoso prontuario religioso. Todo evoca en mí el rito. La multiplicación, combinatoria y serialización de los gestos en el rito seguramente han provocado los rasgos de un Dios. Al contrario de lo que muchos modernos piensan, el rito vivifica: ahí adentro hay diálogo y voz, como lo puede haber en el parche apretado y tenso del ojo que mira un soneto.

67) ¿Cuál es su divisa?

— Celeste, el amoroso cielo celeste argentino: el celestino.

68) ¿Qué habría querido ser?

— (...) Qué quiero decir: ¿tres puntos suspensivos?

69) ¿Para qué sirve un escritor?

— ¿De qué servían los juglares que se ponían a la entrada del castillo y cantaban versos incomprensibles para la concurrencia? ¿Cómo nació acaso el *trobar clus*? Esas jaculatorias que emitían, ese lanzar al vacío pequeños dardos verbales excitaba a los cuerpos presentes y los predisponía para que pasaran un buen rato con el Rey. ¿Qué hacía Virgilio como becario de un bajo emperador romano? ¿Por qué Góngora le dedica tantos poemas a su protector, el conde de Lemos? ¿Por qué muchos de nosotros hemos ganado premios y becas? ¿"Los jugadores de hoy copian antiguas bazas"? ¿Quién le está sirviendo el plato a quién en esa gloriosa Última Cena que es el cuadro de Mantegna?

Cuando se cansa de leer, entre a EL ALEPH y empiece de nuevo

SU LIBRO AL MEJOR PRECIO



DIOS Y EL ESTADO

M. BAKUNIN - ALTAMIRA - A 30 MIL.
FORMAS Y TENDENCIAS DEL ANARQUISMO
R. FURTH - Ed. TUPAC - NORDAN - A 15 MIL.
ANARQUISMO Y ANARQUÍA
E. MALATESTA - Ed. TUPAC - NORDAN - A 10 MIL.
IDEOLOGÍAS DEL MOVIMIENTO OBRERO Y CONFLICTO SOCIAL
SOLOMONOFF - Ed. TUPAC - A 30 MIL.
ECOTOPIA
E. CALLENBACH - TRAZO Ed.

HACIA UNA PEDAGOGÍA DE LA IMAGINACIÓN PARA AMÉRICA LATINA

A. PUIGGROS et al. - Ed. CONTRAPUNTO - A 30 MIL.
SARMIENTO Y LA FORMACIÓN DE LA IDEOLOGÍA DE LA CLASE DOMINANTE
C. LACAY - Ed. CONTRAPUNTO - A 25 MIL.
ALGUNOS USOS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE
R. FERNÁNDEZ RETAMAR - Ed. CONTRAPUNTO - A 30 MIL.
EZEIZA
H. VERBITSKY - Ed. CONTRAPUNTO - A 30 MIL.
PSICOANÁLISIS Y CRÍTICA CULTURAL
E. WRIGHT - Ed. PER ABBAT - A 25 MIL.
REBELDES, SOÑADORES Y FUGITIVOS
O. SORIANO - Ed. 12 - A 30 MIL.

OFERTAS A 25.000.-

UTOPIAS Y PENSAMIENTO UTOPICO

F. MANUEL - Ed. ESPASA CALPE
GRAMÁTICA GENERATIVA Y COMPETENCIA LINGÜÍSTICA
P. MATTHEWS - Ed. ESPASA CALPE
AMBIVALENCIA SOCIOLOGICA
R. MERTON - Ed. ESPASA CALPE
LA SOCIOLOGÍA COMO FORMA DE ARTE
R. NISBET - Ed. ESPASA CALPE
FRAGMENTOS DE UN DIARIO
M. ELIADE - Ed. ESPASA CALPE
RECONSTRUCCIONES
O. LANDI - Ed. PUNTOSUR
LOS DÍAS DE LA COMUNA
H. GONZÁLEZ - Ed. PUNTOSUR
EL NACIMIENTO DE LA PSICOLOGÍA EN LA ARGENTINA
H. VEZZETTI - Ed. PUNTOSUR

CALLAO 57
CAPITAL

RIVADAVIA 202
QUILMES

MITRE 813
AVELLANEDA

LAPRIDA 386
LOMAS DE ZAMORA

49nº 540
LA PLATA

OFERTAS DESDE 5.000 A

"En la ciudad belga de Brujas fue decapitado al parecer hace doscientos años, un niño de coro de nueve años que, en una misa cantada en la catedral de Brujas ante toda la corte real, dio una nota desafiada. En efecto, a causa de esa nota desafiada del niño de coro, la reina se desmayó, y no salió de su desmayo hasta la muerte. El rey, al parecer, hizo el voto de que, si la reina no volvía en sí, haría decapitar no sólo a ese niño de coro culpable de Brujas, sino también a todos los demás niños de coro de Brujas y al organista de la catedral, lo que hizo, efectivamente, cuando la reina no salió de su desmayo y murió. Durante siglos no hubo misas cantadas en Brujas."

Thomas Bernhard, El imitador de voces

"En la vida, lo esencial es hacer juicios a priori sobre todas las cosas."

Boris Vian, La espuma de los días

"La cuestión, el saber, la esperanza, la angustia del hombre de cincuenta años —ante los que el problema privado de su envejecimiento desaparece— es: ¿Ha absorbido realmente en sí, la obra, el espíritu de su época, en una medida que sobrepasa la coloración propia del 'espíritu del tiempo', existente y establecida de antemano para todo hombre y para todo modo de actuar; en pocas palabras, sobrepasa la obra el 'espíritu de la época' universalmente predominante hasta el punto de poder crearse mediante ella una 'expresión' de la época —notado bien—, su expresión, y no el clisé que los diarios se encargan de suministrar?"

Hermann Broch, James Joyce y la época actual

"Lo que sé es que ya no puedo reposar en nada de lo que escribo."

Notorios y notables confiesan qué han leído

LA MESA DE LUZ

Hoy: Juan Carlos Martini

Carmen Martín Gaité, El cuento de nunca acabar

"He empezado a escribir bajo el signo del relato. Hay que seguir. Dejar que las cosas existan. Hacerlas plausibles. Exponerlas. Legarlas. Seguir elaborando la más fugaz de las materias, tu aliento; ser tu artesano."

Peter Handke, La tarde de un escritor

"¡Ox!: Interjección empleada para ahuyentar a las aves de corral."

María Moliner, Diccionario de uso del español

"La literatura debe presuponer un público más culto, más culto incluso que el escritor. Que dicho público exista o no carece de importancia. El escritor le habla a un lector que sabe más que él mismo, fingiendo saber más de lo que sabe para hablarle a alguien que sabe todavía más. La literatura tiene que jugar a la alza, apostar al encarecimiento, doblar la apuesta, seguir la lógica de una situación que necesariamente se va agravando. Es la sociedad en su conjunto la que tiene que encontrar la solución."

Italo Calvino, ¿Para quién se escribe?



"Bolo chladno. Vietor ho strapatil a dostával sa mu pod kožu. Chytil sa kovového zábradlia a pocítil vlhkosť rosy. Pozrel na žerú, bezoblačnú a priesvitnú oblohu. Dojatý hľadel na zorníčku. Vzápätí sa ponoril do tichej spleti svetiel v lietadle, náladovej hudby a zvyčajných príprav posádky pred vzlietnutím. Zatvoril oči. Rozpamätal sa na Sophiin hlas."

Juan Carlos Martini, Nedokonálny príznak na letisku

"Por paradójico que parezca ésta sería, precisamente, en el punto culminante de la insignificancia de su existencia, la hora del escritor. ¿Pero acaso somos en esta sociedad algo más que una minoría entre otras, un grupo de minusválidos entre otros, que hace tiempo ha renunciado a la validez general de su discurso? ¿No nos ha incapacitado el poder de la multiplicidad, la lista variada de las mil aproximaciones y certezas, para adoptar frente a una totalidad, todo lo imaginaria que se quiere, la posición excéntrica o vanguardista que le confiriera forma? No estoy hablando de los periodistas, que se autotitulan escritores y saben cómo satisfacer las necesidades de 'estos tiempos'. Yo sólo hablo de los jugadores difíciles, los herederos de la modernidad, los inquietos tradicionalistas, los patéticos manieristas y todos los otros, que a ojos de la mayoría no son más que lunáticos superfluos. De éstos hay ya pocos, muy pocos. Precisamente ahora, cuando el consumo es total (en este punto las lecturas de los grupos marginales no se diferencian en nada de las de los círculos de lectores), se echa de menos una nueva literatura, que extrajera del rechazo decidido de esta disponibilidad para el consumo una fuerza grande y esencial, y creara una corriente que no se limitara, claro está, a poner en marcha el atraso mismo. En una época en que la literatura misma se ha colocado al margen de la cultura, el marginado dentro de la literatura pierde su función excéntrica. En lugar de lo nuevo tenemos el sistema establecido de las modas y las tendencias, es decir, en lugar de lo nuevo pasa a primera línea la noticia nueva."

Botho Strauss, Parejas, transeúntes

"Pensemos de cerca. ¡Bah! Uno se duerme sobre cualquier tema."

Paul Valéry, Monsieur Teste

EL CONSUL HONORARIO

C . E . F e i l i n g

"Le bon Dieu est dans le détail", frase flaubertiana por antonomasia. Si apartamos el adjetivo bon (en este caso no es un atributo del Ser Supremo, sino que marca cierta irrespetuosa familiaridad, muy francesa), queda lo importante. ¿Dios? En los detalles.

Viniendo de quien viene, un hombre que se creía a la altura de Emma Bovary, no habrá que tenerle miedo al obvio sentido de la frase. La mano de Dios (vale decir del autor, Flaubert) es evidente allí donde pocos dirigen la vista: en los pliegues y el dobladillo de un vestido, las botellas marrones del farmacéutico, la prolja estructura de todo lo olvidable. Y si en algo falla la asimilación entre el novelista y la Deidad, ello redonda en descrédito de ésta última. No seleccionar los detalles, prever hasta la forma de la más pasajera nube, sólo puede producir emociones indeseables. Exstasis bobo primero, tedio después, aborrecimiento finalmente.

Flaubert propone al crítico, entonces, menos la búsqueda de vestigia trinitatis que la de vestigia poetarum. Propone un minucioso rastreo de las descripciones, un catastro de los sin-tagmas preferidos, una radiografía de las fuentes. La sugerencia es buena, nos recuerda que analizar y juzgar un texto no significa necesariamente hacer una improvisación en jerigonza. La sugerencia es buena, también, porque implica un trabajo sobre aquello que excede las intenciones artísticas del autor, algo que a falta de nombre apropiado seguimos llamando "historia".

Todo crítico deviene historiador a pesar suyo. Kunstswollen, "la intención artística de una época", es la palabreja alemana que hace las veces de segunda Deidad para el crítico/historiador. Pero como asignarle intenciones a un período histórico es una de esas costumbres que pueden generar dolores de cabeza filosóficos, convendrá reemplazar el término

germánico por uno de significado algo distinto. Hablamos de "deriva" cuando por efecto del viento o la corriente una nave se aparta de su verdadero rumbo; siempre hay una mínima deriva que el timonel se encarga de corregir. Procediendo analógicamente, podemos usar el vocablo marino para referirnos al efecto de la época sobre la intención del artista —N. B.: no se trata aquí de ninguna "intención previa", como si el cuadro estuviese concluido antes de ser pintado y uno pudiera acceder a esa fantasmagoría, sino de la intención determinable a partir de la obra vista, leída, escuchada.

Expresamos ahora el analógico juego. Primero, conviniendo en que no hay obra cuyo rumbo sea exactamente opuesto a la dirección de la corriente. Segundo, aventurando que las posibilidades de supervivencia de una obra dependen en parte de que su rumbo contrarreste la deriva (porque en el futuro, la dirección de la corriente puede cambiar de un modo que le sea favorable). Tercero, afirmando que cuanto más una obra se abandona a la deriva, más se parece a un producto de moda y menos a una obra de arte.

Establecidos estos puntos, que no son excesivamente complejos, cae uno en la cuenta de por qué la labor crítica presupone y es presupuesta por la labor histórica. No se trata de un círculo vicioso, sino de un círculo inevitable: de las obras se infiere la dirección de la

corriente y, ante una obra concreta, de la dirección de la corriente se infiere su rumbo. Por el lado de la labor histórica, sin embargo, se puede hasta cierto punto romper el círculo apelando a evidencia extraartística. Muebles, vestidos, costumbres sociales, objetos de adorno y uso cotidiano dan la medida cabal (si bien con un retraso de años respecto del arte) de la dirección estética de un período.

Pongamos por caso el Art Nouveau. Art Nouveau, Modern Style, Jugendstil, Estilo Liberty o Floral son los diferentes nombres de un fenómeno que, tras una larga incubación, aflora en las postrimerías del siglo pasado. En El pacto con la serpiente, los paralipómenos de su La Muerte, la Carne y el Diablo en la literatura romántica, Mario Praz explica cómo el Art Nouveau asoma la hórrida cabeza en Swinburne y Debussy, Ensor y Gauguin, Gaudí y D'Annunzio. La corriente estética de fines del siglo XIX tuvo dos características básicas: su gusto por el exotismo y el hecho de que los artefactos en general imitasen a objetos de la naturaleza (quizá un movimiento compensatorio, presencia simbólica de lo ausente en las ciudades, con sus regimentados parques y cotidiano tedio). Las fotos provocativas eran de falsas y rollizas odalisecas, excrecencias florales trepaban por las patas de los muebles y las fachadas de los edificios. Pero mientras los motivos japoneses constituyen el fondo de un retrato de Van Gogh (Le père Tanguy,

circa 1887), el diseñador checo Alphonse Mucha se abandonó por completo a la deriva, y sus insufribles posters de Sarah Bernhardt tienen tanto de artístico como los decorados vasos de noche de la época.

Voy a arriesgar un ejemplo contemporáneo, o casi. Alguien abre un regalo de Navidad y se encuentra con un rollo de fotos —FUJICOLOR SUPER HR 100, qué regalo extraño. Como el peso del objeto no es el habitual, la persona lo examina con mayor cuidado, sólo para descubrir que se trata de un encendedor que imita perfectamente a un rollo de fotos. Todo vuelve a la normalidad, el regalo es apropiado y agradable porque en esta época resulta común que ciertos artefactos imiten a otros de distinta función (curiosamente, un gesto de signo contrario al del Art Nouveau). Si hubiera que identificar qué corriente estética termina por producir el encendedor-rollo de fotos, la respuesta inmediata sería el Pop-Art. Como el Art Nouveau, el Pop Art se insinúa en Dalí, aparece en Rayuela, los poemas de Ginsberg y los desnudos de Wesselmann, pero tiene su Alphonse Mucha en Andy Warhol, otro cuya obra es pura deriva, abandono a los vientos que soplaron durante los años sesenta.

Un amigo de la palabra Kunstswollen, Erwin Panofsky (que por suerte no está a mano para impugnar nuestro término náutico), ejemplifica cruelmente la necesidad de atender a la dimensión histórica. En su ensayo "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition", usa al pobre Flaubert para explicar hasta qué punto se había perdido el sentido del tópico a fines del siglo pasado ("Yo —la Muerte— también estoy en la Arcadia"). Aparentemente, el autor de Madame Bovary dice que la inscripción In Arcadia Ego sobre una ruina artificial le resulta "un despropósito cuyo significado no comprendo". Quandoque bonus dormitat Flaubert.

Para el crítico es tan difícil no hablar de sí mismo como para el criminal no dejar ninguna huella detrás (Ernst Jünger).

De la verdad y la interpretación. Donald Davidson. Trad. de Guido Filippi. Gedisa. Barcelona, 1990, 286 págs. Alrededor de A 150.000



La convocación, aún fuera de su propio campo, de las proposiciones de distintas corrientes de la filosofía del lenguaje crece a partir de la expansión del análisis discursivo en la investigación lingüística y semiótica. Las razones de esa expansión son diversas y difícilmente sintetizables; como en toda relación entre textos, la extrapolación toma entonces un lugar riesgoso pero estimulador, a partir de inevitables rasgos de externidad y fragmentación. También desde ese margen pueden ahora leerse los trabajos de Donald Davidson (diversos, producidos entre 1965 y 1982) reunidos en *De la verdad y de la interpretación*.

En las disciplinas "analíticas" no filosóficas las definiciones generales no suelen tener comprobación, o tienen tantas como aplicaciones se ensayen, por la vía de una adecuada adaptación de los ejemplos (es el modo monográfico y bienpensante de la extrapolación); pero ocurre también que operen como estimulaciones de la escucha textual, a partir del desplazamiento de una perspectiva de lectura o de la formulación verosímil de una sospecha. El uso no reconoce una verdad pero tal vez instala otra, todavía no dicha en el texto fuente. En el de Davidson se problematizan conceptos como los de cita, metáfora, comunicación, pensamiento y habla, además de discutirse las teorías del significado y la referencia. Esto es una cita:

"La cita es un recurso usado para referir formas tipográficas o fonéticas mediante la exhibición de muestras, esto es, inscripciones o emisiones que tienen esas formas".

La definición, "amplia y vaga" según advertencia del mismo Davidson, ocupa un lugar inicial y desencadenante en la primera de las aplicaciones del libro. Desde una lectura externa, surge un campo de sorprendente distensión en relación con un tema central de toda reflexión sobre el intertexto y los dispositivos enunciativos en general. No se trata de la revelación en napas de los palimpsestos de Gerard Genette, que cuando se refieren —ellos también, y por la misma época— a la cita se apartan con tranquilidad, como solo podría hacerlo un semiólogo retornado a la historia más segura de las formas del contenido, de toda obsesividad en relación con los reconocimientos del significativo. En el texto de Davidson lo que vuelve es la grafía, una instancia de lectura que no suele ser la preferida de los filósofos ni, ya, de otros teóricos del lenguaje (hay, por supuesto, una tradición derridaiana, pero no es la que aquí se convoca). Aquí las clases de lo percibido toman otra vez, por un momento, la escena y señalan en la cita otros espacios de poder, inves-

tidos a la vez por los poderes de la elipsis y la recursividad: "En la cita, el lenguaje no sólo se vuelve hacia sí mismo, sino que lo hace palabra por palabra y expresión por expresión".

Después de la definición secamente general, una operatoria aparece sugerentemente circunscripta a la manera de Jakobson de Lingüística y poética. Pero no es eso, y de pronto es más: las insistencias de la aclaración terminan por instalar como caso perfecto de la cita a Pierre Menard. Pero ésta, que no es una lectura interna, debe interrumpirse en el comienzo de su desarrollo. Avanzar hacia la diferenciación de una cita con respecto a otra (aún hacia la del texto imposible de P. Menard con respecto a una cita textual que mantenga el carácter fragmentario del género) implicaría el avance hacia una postulación que no sería verificable independientemente del conocimiento en detalle de *las posturas proposicionales del hablante* (Donald Davidson, en relación con las exigencias de su propia teoría). Con lo que se volvería, en relación con un cierto texto, más descriptiva. Pero con lo que se volvería también menos extrapolable y sugeridora.

Y no es únicamente la materialidad y generalidad de las referencias lo que en una aplicación de Davidson desadecúa la lectura; también, en otros casos, el emplazamiento inicial en una instancia de circulación del texto:

"Una metáfora implica un tipo y grado de éxito artístico; no hay metáforas que no sean exitosas, tal como no hay bromas que no sean cómicas".

Antes había postulado: "no hay un test de la metáfora que no requiera el concurso del gusto". Y concluirá que la metáfora no "conduce" ideas; emplazada en el dominio del uso, focaliza una semejanza manteniendo los significados originales de la palabra y construyendo una proposición oscilante, con el atractivo de su ambigüedad; en la metáfora "muerta" (en el momento de la catacresis) se han perdido el atractivo y

la oscilación. Y nunca ha habido "significado segundo".

Hay una función de la paráfrasis, para Davidson: pero es sólo la de hacernos ver lo que una mirada poco informada no advertiría en la superficie de la construcción metafórica; para que ella exista en su duplicidad, en su ambigüedad y (tal vez) en los acuerdos de una comunidad interpretativa. Esos que harán que, conjeturalmente, funcione socialmente; podríamos asociar esa condición con la de la existencia del folklore, que no es tal antes de que se ejerza "la censura preventiva de la comunidad". Antes de arribar al nivel de la catacresis, mientras se prepara esa muerte, la metáfora es folklore haciéndose; al leer de Davidson, se vuelve al despliegue de ese momento casi inefable, sin la carga con que se lo convoca desde la crítica poetizante; se hace casi procesable, entonces, la inquietante prosa suelta del filósofo que empieza por calificar como errores todas las definiciones de metáfora: las de los "filósofos desde Aristóteles hasta Max Black"; las de los "psicólogos desde Freud y anteriores hasta Skinner y posteriores"; y las de los "lingüistas desde Platón hasta Uriel Weinrich y George Lakoff".

Oscar Steimberg

La sociedad transparente. Gianni Vattimo. Trad. de Teresa Oñate. Paidós. Barcelona, 1990, 112 págs. Alrededor de A 80.000



Convengamos en que Occidente nos ha legado tres modalidades básicas del pensar, a saber: a) el pensamiento de infantería, b) el pensamiento aeronáutico, y c) el pensamiento galáctico; las cuales se definen y diferencian entre sí por su relación nada menos que con la Cosa. La primera modalidad mencionada se la pasa con la Cosa entre las manos, y tal vez sea a causa de ello que generalmente no se la tenga por un pensamiento *comme il faut*; el segundo tipo de pensamiento la sobrevuela, aterrizando ocasionalmente para confraternizar con ella, tratándose de un pensar a veces riguroso, pero otras meramente campechano; y por último, el pensamiento galáctico que, heredero de cierta tradición del filosofar, ni siquiera se solaza visitando la Cosa de tanto en tanto sino que, contrariamente, ni la toca. El libro que aquí nos ocupa exhibe una interesante faceta del pensamiento, eminentemente galáctico, de Gianni Vattimo, profesor italiano de filosofía.

El carácter mutante del fin de siglo que nos ha tocado en suerte presenciar lleva ya un par de décadas generando irreconciliables disputas acerca de esa sirena capaz de tentar al filósofo más pintado, es decir, el Espíritu de los Tiempos. Seamos modernos, posmodernos o tardomodernos, la cuestión es que el debate circula, con unanimidad de majada, alrededor de la condición de modernidad, sobre la que ya ha sido difícil alcanzar un mínimo acuerdo; y alrededor de la Razón, en tanto fundamento de un nuevo orden social y en tanto causa eficiente de la sensual cosmetización del mundo que la técnica nos ha sabido entregar. En otros términos: si la diosa Razón cautivó al siglo XVIII europeo con su generosa teta al aire llena de emancipación, ¿cuánto y qué nos queda hoy de aquellas rozagantes carnes? Vattimo prefiere plantear esta cuestión en los términos de una metáfora predilecta del Siglo de las Luces que es la de lo visible. El movimiento ilustrado, el Iluminismo, habría de conducirnos, mediante el progreso unívoco de la historia, hacia un orden humano de visibilidad absoluta, de iluminación y diaphanidad perfectas, en el que las barreras entre Cosa y Sujeto desaparecerían en feliz matrimonio, cuyo primogénito sería la verdad científica. En resumidas cuentas, ésta sería la esencia de una sociedad transparente. Nada más alejado de la realidad para Vattimo puesto que del avance del tiempo, manifiesto especialmente en la técnica de los mass media, resulta una sociedad menos iluminada, mucho más compleja, y donde lo único que parece emanciparse realmente es la Cosa, puesto que los media no hacen más que producir constantemente distintas versiones, imágenes e interpretaciones de la misma. Como era de esperarse, aquí arraiga la esperanza emancipatoria del hombre posmoderno, precisamente en el hecho inevitable de la pluralización y multiplicación de los mundos simbólicos de referencia de las distintas tribus de nuestro tiempo. ¡Si damal, ¡si caballero!, ¡si jovencital, si Ud. a esta altura del comentario ya siente un tufllo de vive la *différence*, una dulcificación de las diversidades, pues entonces ¡bingol!, ha acertado.

¿Hacia una sociedad transparente? —pregunta Vattimo. No, señorita —responde uno sólo con leer las tres pági-

RECIENVENIDOS

Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. N° 5. Barcelona, 1990, 160 págs. Si un pensamiento libertario pudiera analizar a la "razón técnica", haría pivotar sus argumentos, indudablemente, a partir de una posición ecologista radical y desde una postura filosófica alerta. En este número de Archipiélago el pensamiento de Martin Heidegger sobre la técnica es analizado por varios autores libertarios (Antonio Escotado, Félix de Azúa, Tomás Ibáñez y Miquel Morey, entre otros) en un *dossier*

especial. Se incluye también un artículo sobre el legado de Erwin Goffman a la sociología política y un comentario sobre la crítica de Karl Polanyi al liberalismo económico.

La otra voz. Poesía y fin de siglo. Octavio Paz. Seix Barral. Buenos Aires, 1990, 141 págs. El título del libro alude, según el Nobel autor, a la situación del arte poético en el mundo contemporáneo. Paz analiza en esta obra el fin de una tradición poética iniciada con el romanticismo, las relaciones entre poesía y revolución y la función de la poesía en la sociedad

actual. El autor confiesa que intenta otra defensa más de la poesía, similar a la que incansablemente escriben los poetas modernos.

Sujetos frágiles. Ensayos de sociología de la desviación. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1989, 166 págs. Los costos de la reconversión industrial, de las políticas de "racionalización" estatal y de la introducción de tecnologías "de punta" cierran si el Estado logra poblar el margen urbano de sujetos frágiles. Un estatus social, un mote, "desviados", se les concede para que una parafernalia de asistentes sociales y psico-



lógicos medren como auscultadores profesionales de las políticas de control social. Los autores se proponen analizar dichas estrategias de la dominación contemplándolas desde los individuos y los colectivos socialmente marginados.

La mirada. Primer número de la revista dedicada al análisis político, social y estético de la realidad argentina. La mirada reúne en un haz —un logro inusual— a intelectuales de procedencias diversas, no fácilmente apareables unos con otros, cuyas opiniones rastrian un territorio confinado por el humanismo cristiano, la izquierda libertaria, el esteticismo populista y la socialdemocracia de gramsciana gramínea. Los fisgonos incluyen a Carlos Auyero, Alvaro Abós, Carlos Brocato, Tomás Abraham, Nicolás Casullo, Ricardo Förster, José Nun, Beatriz Sarlo, Horacio González, Eduardo Rinesi y Martín Caparrós.

nas iniciales del primer capítulo, para presenciar luego algunos desarrollos y fundamentaciones de esta tesis que poco interés agregan a la exposición, y no la rescatan de cierta obviedad ya sospechada.

En cuanto a su política argumentativa, Vattimo se ubica a caballo entre la demolición nietzscheana de la Metafísica, ensalzando la extremaunción de todo fundamento gnoseológico último; y la no tan intempestiva desmantelación heideggeriana de la misma, que elige sus instancias preferidas entre la hermenéutica y la poética por encontrarse ambas necesariamente desligadas del fin objetivante del lenguaje metafísico. Una particular interpretación de tres figuras heideggerianas de despareja importancia, como son el *Ereignis* (acontecimiento), el *Stoss* (choque) y la *Verwindung* (olvido), le posibilita a Vattimo hacer que las consideraciones estéticas vertidas por el filósofo alemán en su ensayo acerca de El origen de la Obra de Arte (1936), terminen por darse la mano amistosamente con aquellas que pueden desprenderse de otro texto fundacional de la experiencia estética moderna que es La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936) de Walter Benjamin. Conclusión: el arte de nuestro siglo, habiendo perdido ya todo rea-



seguro trascendental, a causa de la atomización de prácticas y universos culturales, no hace sino reafirmarse en su efecto de extrañamiento, desarraigo y oscilación. Esto nos duele y, a la larga, emancipa; *ergo*, es bueno. (Si bien no viene al caso, probablemente pueda contarse como una característica más del pensamiento galáctico el que Heidegger meditara apoltronadamente sobre el *Stoss*, la *Aufstellung* y la *Herstellung* de la fruición estética en la Alemania de 1936, mientras Murnau, Lang, von Sternberg, Brecht, la Bauhaus y muchos otros hacían la maleta para tomarse el próximo paquete a los Estados Unidos.)

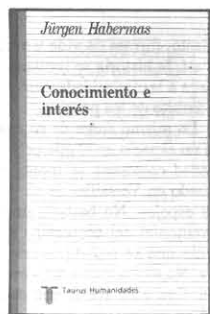
La sociedad transparente es un libro escrito como resultado de un viaje feliz, el que hiciera Vattimo invitado por la Universidad Complutense para dar una serie de conferencias en la efervescente y europea madre patria; y a este paisaje en gran parte se debe el tono filosófico en que se halla planteado. María Teresa Oñate es catedrática complutense introductora del presente volumen, y se esfuerza por contextualizar, enmarcar e interrelacionar las diferentes facetas del pensamiento vattimiano, considerando indispensable —“para los interesados en saber no sólo lo que está pasando, sino lo que significa lo que está pasando”— sintonizar a Vattimo (*sic*). Más afortunada resulta su exhaustiva lista bibliográfica sobre el italiano filósofo.

Sintonice Ud. pues La sociedad transparente, libro de pensamiento galáctico, facilongo y con toda la onda, ideal para el aula universitaria, la charla cafetera o la reunión de cátedra.

Ciro Morello

Conocimiento e interés.

Jürgen Habermas. Trad. de M. Jiménez, J. Ivars y L. Santos. Taurus. Buenos Aires, 1990, 348 págs. Alrededor de A 120.000



Jürgen Habermas es un hombre sabio y prudente. Sabe que una crítica cabal del conocimiento sólo puede realizarse como crítica cabal de la sociedad, pero sabe también que semejante tarea demanda más de un libro. En Conocimiento e interés, escrito trece años antes de su monumental Teoría de la Acción Comunicativa —a la luz retrospectiva de la cual su entera obra adquiere las características de un gigantesco prólogo—, su propósito es más modesto: seguir de modo immanente el movimiento de autorreflexión de la ciencia moderna, superando el fatal escollo que supone para el pensamiento crítico la emergencia y la consolidación del positivismo —la identificación sin más entre conocimiento y ciencia, la sustitución de la reflexión lógico-trascendental sobre las condiciones generales del saber por una metodología de las reglas de formulación de las teorías científicas.

El recorrido de Habermas principia con la crítica hegeliana a la concepción kantiana del conocimiento como *órgano* productor del escenario donde se desarrolla el drama de la “realidad”. Crítica formulada a partir de los presupuestos de una “filosofía de la identidad” —de la idea de una conciencia progresando hacia su existencia “verdadera”, y por lo tanto hacia un saber absoluto, en el proceso de la experiencia fenomenológica— y, en consecuencia, limitada: sería sólo Marx quien, desembarazándose de la idea hegeliana de un espíritu que se reconoce idéntico a sí mismo en la naturaleza que aprehende, llevaría al mayor grado de radicalidad la crítica a Kant. En efecto: Marx —para quien esa naturaleza se vuelve objetiva para el hombre sólo gracias a la intervención de su propia naturaleza subjetiva a través del trabajo social— se aleja tanto del trascendentalismo kantiano (porque su idea de síntesis por medio del trabajo no procura fundar un contexto lógico) como del idealismo de Hegel (porque no aspira a establecer una unidad absoluta entre hombre y naturaleza).

Pero hay —enseña Habermas— un trágico desliz en Marx (y este punto es de fundamental importancia; anuncia, diríamos, uno de los grandes tópicos de la Teoría...): la reducción del entero movimiento de autoconstitución de la especie humana al momento del trabajo —a la esfera técnica de la acción instrumental— deja en la sombra los procesos de interacción simbólicamente mediada en la esfera práctica de la lucha por la distribución y por el reconocimiento. Al reducir al sistema del trabajo social el complejo acto de autoproducción de la humanidad, que involucra en realidad tanto realizaciones instrumentales como prácticas de acción comunicativa, Marx termina identificando todas las formas del conocimiento posible con las que ofrecían a sus ojos las ciencias de la naturaleza. En semejante contexto, nada puede oponerse ya al triunfo del objetivismo positivista ni al éxito de su propósito de convertir en mera metodología la teoría del conocimiento. Con lo que el problema de las condiciones de la constitución de los objetos de las experiencias posibles queda, de una vez y para siempre, eliminado.

Pero no hay por qué alarmarse: Habermas está convencido de que, tan pronto se superan las formas más arcaicas del pensamiento positivista y las más elementales astucias a tra-

vés de las cuales éste ha pretendido evitar (o, mejor, dar por cosa juzgada) el problema del sentido mismo del conocimiento —la ontologización de los hechos, a lo Comte, la autoeliminación de la reflexión sobre el sujeto cognoscente, a lo Mach, la inscripción acrítica del método en una filosofía científicista del progreso, a lo Popper—, es posible obligar a la metodología a volverse sobre sí misma y a producir una autorreflexión en términos de una teoría del conocimiento. Habermas ve insinuado un tal movimiento en las obras de Peirce y de Dilthey, cuyos postulados desenvuelve con alemanísima puntilliosidad. Ni Peirce ni Dilthey —sostiene Habermas— se daban enteramente cuenta de lo que hacían, pero “lo que hacían” no era otra cosa que completar las coordenadas del cuadro que las insuficiencias de la metacritica materialista de Marx a Hegel habían hecho imposible terminar de trazar: sancionar la irremediable unidad entre la razón y su uso interesado —entre el conocimiento y el interés—, tanto para los saberes vinculados a la manipulación instrumental de la naturaleza como para los dirigidos a la aprehensión interpretativa de una realidad intersubjetiva.

La razón se aprehende como interesada —asegura Habermas— en la realización de la autorreflexión. Pero esta autorreflexión es intencional en Peirce y en Dilthey, y Habermas aspira en cambio a elevarla a condición de ciencia. Pues bien, el modelo de una tal ciencia es la metapsicología de Freud. En efecto: en la idea freudiana de las instituciones como el momento de internalización de las compulsiones externas encuentra Habermas la clave para superar tanto el reduccionismo instrumentalista que impidió a Marx concebir la ideología y la dominación como formas distorsionadas de la comunicación cuanto el psicologismo que dejó a la crítica nietzscheana de la ciencia prisionera de un objetivismo de matriz positivista.



Porque la “autorreflexión” de las ciencias que propone Habermas no puede ser reducida —según el toco ardid con que el positivismo contemporáneo ha establecido el absolutismo del método sobre la eliminación de sus problemas más urgentes— a una mera “psicología de la investigación”. Habermas dispara al corazón del objetivismo positivista al mostrar el carácter insanablemente interesado de todo conocimiento posible. O, de otro modo, la condición intrínsecamente racional del interés rector de conocimiento (técnico y práctico) de los hombres. Que no es otro que el interés por conservar su vida a través de la apropiación del mundo exterior y de la comunicación, simbólicamente mediada, con los otros.

Eduardo Rinesi

RECIENVENIDOS

El temor de los ángeles. Epistemología de lo sagrado. Gregory Bateson y Mary Catherine Bateson. Gedisa. Barcelona, 1989, 218 págs. El autor de clásicos tales como Pasos para una ecología de la mente y Mente y naturaleza enfrenta en su libro póstumo, concluido por su hija, las problemáticas que suscita la decadencia de la religión. Los autores se plantean la necesidad de lo sagrado, como una región en la que moran los ángeles y a la que los necios temen ingresar o sustituyen por cualquier cre-

encia sobrenatural. El libro incluye los últimos “metálogos” de Gregory Bateson.

No hay derecho. N° 2. Segunda entrega de la revista de los irreverentes y revoltosos filósofos del derecho de nuestra ciudad. En este número se incluye una entrevista poco conocida a Michel Foucault, “¿A qué llamamos castigar?”, un artículo de Eugenio Zaffaroni, “Deslegitimación y sistema penal en América Latina” y notas sobre la mística del encierro psiquiátrico y el sexo de las personas jurídicas. Además, una entrevista a Germán Bidart Campos. El dossier está dedicado a Fedor Dostoievski.



Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros. Stephen Hawking. Introducción de Carl Sagan. Trad. de Miguel Ortuño. Alianza. Buenos Aires, 1990, 252 págs. Reedición en la colección “Alianza bolsillo” de un libro sobre “ciencia dura” que fue *best-seller* entre el público neófito. Texto de divulgación sobre el origen del universo y la creación del espacio, en Historia del tiempo se analizan los conceptos fundamentales de la teoría de la relatividad, la física cuántica y la cosmología contemporánea.

Pequeña crónica de grandes días. Octavio Paz. Fondo de Cul-

tura Económica. Buenos Aires, 1990, 189 págs. El último premio Nobel de literatura es también un renombrado ensayista e inquieto difusor de ideas. Este libro de ensayos del autor de El laberinto de la soledad reúne varias “piezas de convicción” y una serie de reflexiones sobre la historia contemporánea de occidente, amén de alguna conferencia. Las preocupaciones de Paz comienzan con un brindis por la caída del socialismo y acaban en una apuesta por una posible federación de estados independientes capaces de mutua tolerancia. La libertad, la duda y la crítica son los hilos conductores de los diversos artículos.

El proceso de la civilización.
Investigaciones
sociogenéticas y
psicogenéticas. **Norbert
Elias.** Trad. de Ramón
Cotarelo. Fondo de Cultura
Económica. México, 1989,
581 págs. Alrededor de
A 400.000



La palabra civilización no tiene buenos antecedentes. Se opone a barbarie en su fina defensa del colonialismo. Es este el punto de partida de Elias. Mide el peso semántico de la palabra en la sociedad de su tiempo: Alemania entre las dos guerras.

La primera guerra mundial destaca al imperio anglo-francés como guardián victorioso de la civilización. Derrotada Alemania, se la inicia en un proceso de reeducación para integrarla definitivamente en el mundo del progreso y de la civilización. Esta propuesta educativa tenía un altísimo costo. Se supo veinte años después el monto del reembolso.

Es desde aquella 'situación actual' que Elias inicia sus reflexiones, casi simultáneas a su exilio.

Frente a la civilización francesa e inglesa, se levantó hace un siglo la 'cultura alemana'. Esta expresaba a una clase media cuya ilustración servía para imaginar todo, poetizar con intensidad, filosofar sobre un sinnúmero de absolutos, apostrofar valores edificantes y anunciar paraísos e infiernos. Pero era nula en política. El intelectual alemán del siglo XIX era superfluo para las esferas del poder. Alimentaba a la universidad, cuna de funcionarios, escribas y contables, además de pastores de aldea y preceptores de niños de la nobleza. La cultura alemana era espiritual, la civilización francesa era política. La burguesía francesa pertenecía a las cortes, se mezclaba con la nobleza, la decapitaba también pero le arrebatada su peluca. Si el burgués alemán era artista, profeta y moralista, el francés era economista, diplomático y político.

Elias traza la genealogía del concepto de civilización. Muestra su esqueleto, antes de ser portador de valores universales. Desentraña su funcionamiento, el de ser un invento estratégico para pautar y controlar conductas. La civilización es el resultado de un ejercicio del poder que regula comportamientos, forja ideales y formas de autoconciencia.

La innovación teórica de Elias hace 50 años es el desarrollo de una metodología que hoy redescubren los especialistas y aficionados a las disciplinas filosófico-históricas. Sus conceptos: sociogénesis-psicogénesis-economía afectiva-modelación de los impulsos-coacciones internas-coacciones externas-límite de escrúpulos, mecanismos de monopolio....

Los análisis históricos de Elias nos muestran los límites de la vergüenza, el carácter social del pudor, de los gestos de recato, del diagrama de las audacias. Estas estructuras afectivas se manifiestan en las formas de comportamiento. Ni la introspección, ni la fenomenología del sentimiento descubren la clave de este mundo de las apariencias. Las emociones se despliegan en ceremoniales, rituales, modos de comer, de escupir, de defecar. Es una historia de la intimidad conectada con las esferas del poder. Elias elabora los diseños en los que funciona la capilaridad del poder.

Hace un estudio de la educación cortesana en el medioevo. La preceptiva estético-ética se enuncia en la poesía cortés de los juglares, en el Roman de la Rose, en el Tristán e Isolda, en las obras de Petrus Alfonsi y Hugues de Saint-Victor. Estos escritos sobre los modales provienen de una larga tradición oral ordenada por coleccionistas de mandatos y tabúes sociales. No nos llega a través de una ética jurídica transcripta por legisladores.

Las formas de comportamiento que nacen en las cortes medievales revisten la figura del cortesano en su función de estadista y árbitro de conflictos como en la de trovador que canta a su Dama.

Elias establece relaciones entre formas de comporta-

miento, formas de vida y estructuras sociales. Si no lo hiciera así, la historia se limitaría a la picaresca. En este caso, agrega a las intimidades sorprendidas aquello que se trama en el ámbito de lo político.

Lo mismo surge de su análisis de la monarquía absoluta. Es un espacio en el que prima el imperialismo ocular. La sociedad cortesana se monta como un espectáculo. Todo el mundo en Versalles se observa mientras recorre el salón de los espejos. No bastaría un solo volumen para describir el ceremonial del despertar del rey. Hay un numeroso contingente que se reparte tareas minuciosas que se repiten cada día. No es un teatro del absurdo con su gratuidad inexplicable. Con cada ritual, con cada gesto el rey tiene la perfecta información de la ubicación de sus súbditos. La ubicación es para él. La danza total del palacio y sus marionetas nobiliarias son engranajes de un monarca-máquina.

Así es el mundo de lo observable, el de los maestros de ballet que enseñan las primeras artes coreográficas como las posturas en el caminar. Los cuerpos se prolongan en vestidos que los erigen como fachadas. Las vestimentas de los cortesanos son castillos móviles que se iluminan a la luz de las selvas. Están a mitad de camino entre el comediante y la estatua.

La vida de la corte es como una guerra civil en la que no se trata sólo de vencer por la fuerza sino por los modales. Es el mundo en que los torneos se transformaron en carrouseles, aquél en el que se aconseja un mejor control de sí para mejor manipular a los otros. Y todo esto a partir de las artes del juego, el ritual de las conversaciones, las adivinanzas sobre escenas de amor.

La vida de las cortes constituye manuales de táctica para sitiar conciencias y corazones y conforma, además, un cuerpo simbólico que pone en escena el funcionamiento abstracto de la nación.

La tentativa de Elias nos ahorra dicotomías estériles: individuo/sociedad; infraestructura/superestructura; conductas/representaciones. Su objetivo es aportar modelos y fragmentos teóricos para comprender la construcción histórica de las personalidades.

El mundo de las cortes aparece como el ejemplo de un espacio público en el que las conductas y las redes del poder son parte de un mismo tejido. Su característica principal es la visibilidad, la exposición gestual del mundo de los afectos. Pero Elias también quiere entender la estructura de la personalidad moderna, la que se presenta en un mundo difuso, parcelado, en el que los mecanismos de poder se distribuyen en una pluralidad de espacios.

Nuestras sociedades carecen de ceremoniales minuciosos. Por el contrario, se estimula una cierta improvisación en las conductas, una exigencia de creatividad. Elias interpreta esta libertad en términos de internalización de reglas y programación de libertades. Emplea conceptos básicos del psicoanálisis, elaborados por Freud en obras como *El Malestar en la Cultura*: el superyo histórico, sentimiento de culpabilidad y control de sí.

Esta concepción de Elias se acerca al pensamiento de Nietzsche. En la *Genealogía de la Moral* muestra como la noción de soberanía que tanto agita a la ilustración es una idea fetiche. La libertad y la autonomía del individuo son un olvido y una compensación. Olvido de la dinastía de la que proviene. Ilusiones del origen. Se silencian las huellas dibujadas en la memoria. Se oculta la triste historia de la domesticación.

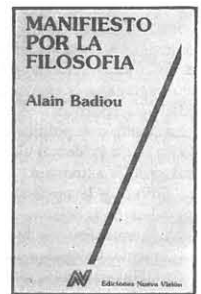
Por eso es interesante Elias. Aporta datos precisos para todos los que quieren reescribir la historia de la pedagogía. La crónica esplendorosa de las relaciones entre civilización y educación. Allí horadan las páginas dedicadas al arte de escupir según Erasmo. Nos hablan de una época en que para evitar que los niños repitiesen las indecencias de los adultos, los padres y los maestros se las contaban con detalles. El silencio no tenía valor profiláctico.

Elias fue vanguardia. Es un anciano con casi cien años de vida y aún nos nutre con su saber.

Fue un pionero que trabajó ante la indiferencia de los eruditos que hasta no hace mucho ignoraban las pequeñeces. Elias demostró que los pequeños problemas traslucen una radiografía del poder.

Tomás Abraham

Manifiesto por la filosofía.
Alain Badiou. Trad. de
Victoriano Serrano. Nueva
Visión. Buenos Aires, 1990,
80 pág.



Calificar a un libro de "manifiesto" supone una operación que lo vuelve polémico. Aparecen así los pro y contra de rigor; en este caso, la causa favorecida es la filosofía misma, preservada frente a ciertas opciones conceptuales que desde dentro y desde fuera del campo filosófico la neutralizarían. Para desarrollar esta tarea polémica, Badiou introduce nociones técnicas que será necesario presentar sumariamente.

La primera de ellas, quizá la más básica, es la de acontecimiento, que es caracterizada como un suplemento de los hechos. La oposición hecho/acometimiento admite una dilatada declinación: sabido/no-sabido, sentido/sin sentido, efectividad/posibilidad, etc. En segundo lugar, está lo que llama "procedimientos genéricos": matemática, poema, política y amor. Estos son todos los órdenes de verdad posibles —no hay más verdad que matemática, poética, política y amorosa—, y la filosofía tiene por función construir un ensamble que los articule y sea capaz de sistematizar las verdades que en ellos se generen. Así, no es asunto de la filosofía encontrar verdades, sino fijar las condiciones de aparición de cualquier verdad. Pero la verdad no es la única incumbencia de la filosofía. En efecto, según Badiou también están el ser y el sujeto. En este libro la mayor atención recae sobre la verdad, pero allí están otros de sus libros: *El ser y el acontecimiento* y *Teoría del sujeto*, por ejemplo, que se ocupan de las demás cuestiones. Respecto del tema del sujeto, Badiou lo considera central en el período moderno, al que, según dice, seguimos perteneciendo.

A simple vista, algunas de las propuestas de Badiou parecen novedosas y sin historia. Sin embargo, las más de las veces se trata de nuevas metáforas para ideas clásicas —lo que no disminuye en nada su valor, pues, como dijo Wittgenstein en alguna parte, "una buena metáfora refresca el entendimiento". Tomemos la afirmación de que no hay verdades filosóficas: tiene al menos la edad de Hume; o aquella de que la filosofía agrava los problemas, esto es, problematiza: ¿acaso alguna vez se trató de otra cosa? Además, hablar de "procedimientos de verdad" nos aproxima a un giro kantiano. (Es curioso, dicho sea de paso, que Badiou diga "verdad" y no "sentido", pues si el discurso filosófico determina las posibilidades de lo verdadero, también lo hace con lo falso, lo que quedaría indicado con la noción de sentido, es decir, la posibilidad para algo de ser verdadero o falso. (Y esto nos llevaría al *Tractatus* de Wittgenstein, por ejemplo). En cuanto a la idea de acontecimiento, es central a la filosofía francesa desde fines de los sesenta, e incluso puede otorgarse un pasado más remoto con algún esfuerzo. Pero, sin duda, la mayor deuda del pensamiento de Badiou es con Lacan, fundamentalmente respecto de los conceptos de objeto, sujeto, saber y verdad. Además, no se comprende bien la idea de acontecimiento sin la tría imaginario-simbólico-real.

Y bien, he aquí un intento de resucitar a la filosofía en medio de los múltiples certificados de defunción escritos sobre su supuesto cadáver. Badiou juzga omnipotente el gesto de denunciar la muerte de la filosofía, aunque extrañamente no juzga de igual forma su propio gesto —"platónico", según nos dice sugestivamente— de recomienzo, que se presenta como un método para reinterpretar la historia de la filosofía y como el programa de sus futuros pasos. Se piensa lo que se piensa de ello, podrá coincidir en que esta obra de Badiou es al menos un paso más, averigüe el lector hacia dónde.

Samuel Cabanchik

RECIENVENIDOS

Punto de vista. Revista de cultura. N° 39. Buenos Aires, 48 págs. El número reciente de esta conocida revista incluye un artículo de Beatriz Sarlo sobre el

"enigma" Menen, una nota de María Teresa Gramuglio sobre la nueva novela argentina, una investigación sobre las transformaciones del puerto de la ciudad y un artículo de Juan Carlos Korol sobre la influencia de la escuela *Annales* en la historiografía argentina de la década del '60. A-



simismo, se publica un fragmento de una novela en preparación de Sergio Chejfec, "El aire".

Política N° 3. Revista de la Asociación de graduados en Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Rosario, 10

págs. Politicólogos científicos y diplomados internacionalistas abordan cual rosarinos entomólogos al Estado y la universidad en tanto objetos de análisis teórico. Se incluyen artículos de Eduardo Rinesi, Rubén Zárate, José Luis Gaiero, Federico Galende y Graciela Rocchi, entre otros.

Los hacedores de mapas.

André Brink. Fondo de Cultura Económica.
México, 1988, 311 págs.
Alrededor de A 120.000.



Si hay un tratado acerca de la posición del escritor, acerca de su práctica como práctica política y acerca de la necesidad de la literatura de estar inserta como modelo de acción en el espacio social, ese tratado hay que ir a leerlo, indudablemente, en las palabras de Sartre. Porque es precisamente Sartre, y habría que observar únicamente las páginas de "Presentación" de *Qué es la literatura*, el que interroga a la literatura en el espacio al cual indudablemente pertenece y como palabra de acción, esto es: para qué y a quién le sirve la literatura y cuál es el sentido de aquellos que la hacen. El escritor comprometido es aquel que se encuentra dentro de la lucha y esto es, de algún modo, el orden de la polémica. Sólo en el interior de la polémica, donde las palabras quedan marcadas por el modelo de la acción, el escritor puede encontrar que su voz repercute. Que la lengua suene. Contra los paquetes de silencio del colaboracionismo, Sartre colocaba la sonoridad. La lengua del escritor debe oírse y debe hacerlo como construcción política.

Esta necesidad de definir un espacio y una posibilidad de inserción para la práctica del escritor, es el punto de base de esta serie de diecisiete ensayos y conferencias que el escritor sudafricano André Brink recopiló bajo el título *Los hacedores de mapas*. Una y otra vez los ensayos vuelven sobre tres cuestiones: la función política de la lengua, el espacio de la literatura como máquina productora de transformaciones y como bloque de resistencia y la insistente preocupación por la posición del escritor y su función en la construcción de la nacionalidad.

Las palabras de Sartre vuelven en el conjunto de los ensayos, porque son, evidentemente, las líneas de base a partir de las cuales Brink parece haber pensado su libro, que respondería fundamentalmente a la cuestión de qué es un escritor y cuál debe ser su función en un contexto sociopolítico donde se manejan altos grados de marginalidad. Hay un momento del libro en que Brink destaca que su lucha, como la de toda la disidencia sudafricana, es una lucha por lo obvio. Cosa que desde ya no nos es ajena. La certeza de que lo obvio no nos pertenece y que en infinitas y siniestras ocasiones lo perdemos. Esa lucha es el contexto de trabajo de Brink y el núcleo polémico que estalla permanentemente en su escritura. Lo real pesa de tal modo que abruma y el escritor no

puede hacer otra cosa que estar allí para introducirse en la polémica y narrarla. El peso ominoso de lo real: eso es el *apartheid* en la escritura de André Brink.

Lo real pesa de tal modo que el que narra, no puede narrar otra cosa. La figura del escritor como constructor surge cuando lo obvio no está dado. Pero las cuestiones básicas sobre las cuales está escrito *Los hacedores*, se sostienen en una afirmación fundamental: que la lucha política del escritor es una lucha por los espacios de la lengua y que el debate es entonces una lucha territorial. Pero que la polémica es, en esta dirección, una cuestión de rigor etimológico: es una guerra de palabras, porque es una guerra por ver quién le pone las palabras a la lengua. Quién consigue apropiarse de la lengua y darle de este modo un uso determinado.

Este libro, que tiene una cantidad importante de zonas opacas, que decae debido a llamativas debilidades teóricas, posee a su vez imprescindibles reflexiones acerca de la posición del escritor y de la importancia de la literatura como máquina puesta a funcionar en el interior del Estado totalitario. Brink no puede dejar de pensar a la literatura en estado de guerra, como él mismo lo señala, porque la realidad sociopolítica reclama esa posición. El escritor no debe ir a la guerra, sino que debe construir las palabras en la coyuntura de la lucha por el sentido. El que le pone el sentido a la lengua, define qué es lo nacional y define un tipo de identidad. Pero también, de ese modo, participa en los estadios futuros. El escritor, y así también lo pensaba Sartre, tiene una inserción de carácter futuro. Su responsabilidad está enlazada estrictamente con el porvenir.

En definitiva la cuestión del escritor pasa por el lenguaje y Brink trata de ser claro: la formación de la nación y de la identidad son efectos de la lengua. Pero lo más importante es que para este escritor sudafricano, tan-

to la lengua como la literatura sólo son definibles a partir de la categoría de *uso* y es allí donde el escritor encuentra su espacio de lucha. La literatura parecería ser no tanto un espacio para ver quién escribe acerca de tal o cual cuestión, sino un territorio donde el sentido se define a partir del que lee de tal o cual modo. Las palabras las pone el que lee y es esa lucha por la lectura y el sentido, lo que define el poder de inserción del escritor. La cuestión del disidente *afrikander* y de la lengua *afrikaans* se encuentran, para Brink, en esta lucha permanente del escritor por la reapropiación de los espacios de la lengua. Es una lucha por hacer prevalecer un uso determinado y recuperar esa lengua propia, de las oscuridades del *apartheid*.

Es cierto que tanto el sistema que monta André Brink como las categorías que utiliza, pueden parecer excesivamente transparentes, ya que mientras define la categoría de uso por un lado, por el otro piensa su uso como el específicamente "humano" y el escritor sólo puede serlo en el interior de ese territorio. Pero es cierto, también, que la lucha de Brink se libra en medio del terror, contra el silencio y por el marco mínimo del derecho. También es cierto que el sojuzgamiento y el terror velan las pequeñas diferencias.

Fernando Murat

Dominique Barthélemy, Georges Duby y Charles de la Roncière.

Historia de los castrati. Patrick Barbier. Trad. de Amanda Gioia. Vergara. Buenos Aires, 1990, 267 págs. Seres adulados y casi legendarios, hombres por nacimiento pero mujeres por castración, los castrati reinaron como grandes estrellas de la ópera durante dos siglos. El autor, fino melómano, narra las aventuras, las glorias y el ocaso de estos exóticos e híbridos amantes del canto, desde los primeros testimonios históricos sobre su existencia hasta la desaparición de esta raza luego de la revolución francesa.

Ideación Nº 15, 1990. Revista de orientación libertaria publicada desde hace varios años en la ciudad de Rosario. En este número pueden consultarse informaciones sobre la actividad libertaria y ecologista en el país.

La telefonía argentina. Su otra historia. Mario Tester. Rescate. Buenos Ai-

res, 1990, 165 págs. La historia de los teléfonos argentinos previa al '45 es poco menos que inexistente para los investigadores de las comunicaciones. Este libro aspira a narrar esa trayectoria telefónica, desde los orígenes en 1878 hasta la actualidad. El autor ha publicado previamente algunos folletos sobre el tema.

Laberintos. Revista de política, economía, cultura y comunicación. Nº 1. La invención de Dédalo suscita entusiasmos entre los alumnos, docentes y graduados de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Si el vocablo teoría se emparenta etimológicamente con teatro, *Laberintos* se compone de una trama teórica signada por actuales en-crucijadas. Se bifurcan: artículos sobre la Universidad y su crisis, a cargo de Pablo Gentili y Emilio Taddei, notas sobre la crisis de los países del este, por Michael Löwy y Michel Pablo, un reportaje a Inés Izaguirre, novel directora de la carrera de Sociología, y una nota de Jorge Makaratz sobre democracia y socialismo.

ALGO ESPECIAL

gedisa

PROBLEMAS Y JUEGOS CON LA MATEMÁTICA, Henri Camous

Si usted se cree inteligente, refúgiase bajo la sombrilla y trate de resolver algunos de estos problemas antes de calcinarse la espalda.

COMO LA LUZ TENUE, Aldo Rovatti

Un libro que merece ser leído después de posar los ojos en la inmesidad del mar o la montaña, y así poder analizar en profundidad la relación entre filosofía y metáfora.

ETNOLOGIA DE LA ALCOBA, Pascal Dible

Existieron reyes que gobernaron desde sus lechos, y príncipes de la Iglesia que retozaron en ellos. Desde la cama de sus vacaciones de verano, también usted puede transformar el mundo.

A NOSOTROS TODAVIA SE NOS OCURRE EDITAR LOS LIBROS QUE A USTED LE INTERESAN

BABEL

Era hora de poner un poco de orden en el mundo editorial. Para eso llegó Babel, la revista mensual de todos los libros.

En ella podrá encontrar reseñas, críticas, entrevistas, comentarios, opiniones, juegos, investigaciones, caprichos y toda la movida editorial.

Si usted vive en el exterior y quiere estar al tanto de lo que pasa con los libros en la Argentina, suscríbase ya a Babel: para no leer a ciegas.

CUPON

Deseo suscribirme por 12 números a la revista Babel.

Suscripción en el exterior: u\$s 90

Suscripción en el interior: u\$s 60

Nombre

Domicilio

Localidad

País

RECIENVENIDOS

El cielo por asalto, revista trimestral. N.1, verano 1990-91, ediciones Imago Mundi, Buenos Aires, 204 págs. En estos tiempos de muros derrumbados e ideologías supuestamente finitas, *El cielo...* se presenta como un espacio para el pensamiento crítico. La crítica de la razón didáctica es el tema del editorial, y la *Crisis y futuro del socialismo*, el del dossier. **Historia de la vida privada.** Tomo 3. Philippe Aries y Georges Duby (*Dirts*). Trad. de Francisco Gutiérrez. Taurus. Buenos Aires, 1990, 323 págs. Esta obra, que ha suscitado un notorio entusiasmo académico —posibilitando una edición local—, es también un intento de renovar los modos de analizar la historia y los propios métodos historiográficos. El tomo tercero está dedicado al análisis del poder privado y el poder público en la Europa feudal. Los autores son

Es necesario filosofar hasta el momento en que los generales le parezcan conductores de asnos (Crates).

La reclusión. Violeta Lubarsky. Último Reino.
Buenos Aires, 1990, 91
págs.



La reclusión es un libro raro, como el desfile-muestra de joyas o las performances de poesía que suele protagonizar Violeta Lubarsky, su autora. Es un libro largo para el estándar de las ediciones de poesía, con letra chiquita: y cautiva, con el revés del aburrimiento (ese estado detenido y denso que convoca el verano, según se dice en uno de los poemas).

Este librito rojo se abre en dos partes ("La reclusión" y "Avidez de la materia"), que parecen disparadas hacia polos opuestos. La primera se desliza con un ritmo impecable y sostenido, con pequeñas rimas imperceptibles y un movimiento que estalla sintácticamente en todos los sentidos. No hay sujeto seguro, ni comienzo ni final: "la mente fuga (grietas)". Ni sujeto de la oración ni tampoco un *yo*, que es percibido sólo como un contorno rígido: el de la cárcel. Se convoca, en cambio, el espacio libre del desierto que se opone a los interiores cerrados de la escena (cuartos, paredes, casas). El *yo* resulta así muy pobre frente a la infinitud de los otros y lo otro, a los que se desea ligarse como en un sueño.

Se habla de una "relación inestable" con la naturaleza, que se debe cultivar casi éticamente en la contemplación y el "olvido de sí": aunque no se trata del renunciamento cristiano que estigmatiza Foucault, sino de un estado que se acerca a las propuestas de la filosofía oriental. Allí, en ese lugar vacío, estallan las pequeñas escenas y objetos cotidianos dispuestos como en una representación teatral (los actores de Kabuki) con la rigidez de la máscara, los ritos, las ceremonias. La página se abre también al juego de los blancos y a la transformación. No hay esquemas ni repetición ni patrones: hay movimientos y cada tanto, una cita incrustada como una piedra preciosa.

"Sin saber cómo me salí/ del cuerpo", se dice; y ese movimiento de dispersión y expansión es lo que domina casi imperceptiblemente la primera parte del libro. "Avidez de la materia" conjuga, en cambio, dos tensiones opuestas: la necesidad de salirse en fuga con la de tocar y recortar los golpes de materia. Por eso, la figura del verano y la lisura de la roca se constituyen a lo largo de los poemas en zonas de densidad perdurable, como el aburrimiento de la infancia, cuando se aceptaba "la contemplación quieta de las cosas".

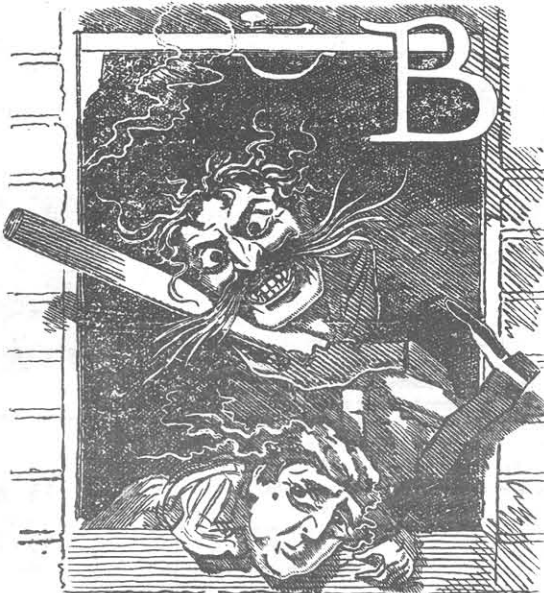
Esta bipolaridad aparece no sólo enunciada sino presente también en algunos rasgos compositivos: la alternancia de poemas brevísimos con algunos muy largos, el pasaje del tono lírico (dominante en la primera parte del libro) al prosaico hasta llegar a pequeñas incursiones en el relato fantástico. Ahora hay alguien que narra con cierta puerilidad, diálogos, hechos y actos cotidianos a los que se superponen climas oníricos y películas de terror.

Es también tiempo de miedos, contradicciones y conflictos humanos, que esta vez se acercan mucho a la tradición occidental. Especialmente el espacio rígido de las categorizaciones: "bueno", "malo", "egoísta", "responsabilidad", re-

cortes que la razón occidental ha armado desde hace siglos a partir de la figura del ego.

Pero frente a ella, Lubarsky vuelve a elegir en el último poema el lugar de lo inestable y la multiplicidad ("no sé quien seas pero 'yo' no alcanza"), del viento y la mutación. Un poema perfecto que parece trabajar con lo obvio para dar vuelta las categorías lingüísticas y hacer que el lugar común (decir "yo") se convierta en un lugar de reflexión: qué hacemos con las palabras cuando hablamos, qué trama se teje entre uno (¿uno?) y lo otro. Imperceptiblemente se dejan de respetar los sujetos, los géneros. Y a la descolocación del *yo* sigue, entonces, el cuestionamiento de presupuestos inamovibles, históricos y retóricos: ni *yo* ni *tú* pueden quedarse en el mismo sitio ni tampoco puede actuar el amor como puente o lazo entre entidades que se disgregan o dispersan. Habrá que encontrar otras palabras, otros nombres. A esta búsqueda responde el grado máximo de abstracción, que aparece como un relámpago en algunos de los poemas breves: "las relaciones que son una estrategia/ entre el contacto y el recorte del ser".

¿Puede leerse todo esto que digo en el libro de Violeta



Lubarsky? Me gustaría creer que sí, aunque tal vez sólo se trate de una ficción crítica y lo más seguro sea preguntarse como Mirta Rosenberg en la contratapa: "Cuando escibe, Violeta ¿de qué habla?". Perplejidades que suscita todo buen libro de poesía, como *La reclusión*. Y lo más seguro también es contar el estado de lector/a en el que uno se interna mientras lee: porque las imágenes son implacables y leves al mismo tiempo, porque el ritmo no decae y alterna el murmullo deslizado con el timbre del teléfono. Modernidades y posmodernidades a las que la poesía no puede sustraerse. Violeta Lubarsky, traductora de Laurie Anderson por junio del '88, lo sabe bien. Y quizás (y este es el último) lo más indefinible y atractivo de su libro sea esa conjura entre el eco antiguo que arrastra la poesía como género y la posición histórica que sutilmente despliegan las perplejidades de estos poemas.

Delfina Muschletti

Traficando palabras. Poesía argentina en los márgenes. Ana Porrúa (Comp.). Libros del quirquincho. Buenos Aires, 1990, 76 págs.



Poesía argentina en los márgenes; así trafica el subtítulo que se incluye en una colección denominada "Libros para nada". Exótico contraste. Frente a esta perspectiva inutilizante de la literatura, frente al tono indiferente que dictaría el sello de la colección, tanto el acertado y representativo recorte de poemas hecho por Ana Porrúa como su didáctica banda escrita en el margen de los mismos, sugieren una intención opuesta: la literatura emerge entonces como política, como discurso retórico persuasivo y contaminado. Por un lado libros para nada, por otro, libros con algún fin; la pacífica convivencia de los opuestos es un slogan que la cultura posmoderna sigue explotando y mercando con suficiente éxito. Por encima del detalle, considero que la publicación es excelente.

Curva final del siglo y del milenio (hablar de los márgenes de la poesía nacional resulta sorprendentemente hiperbólico; márgenes de márgenes). El texto se construye como un entretejido sin principio sincrónico ni cortes generacionales, se funda en núcleos temáticos abiertos, porosos, como para que el lector pase de uno a otros con fluidez, multiplicando las conexiones. Sin embargo, si uno deshila el entretejido y reacomoda los piolines, se encuentra con la exposición declarada de tres grupos que mantienen una definida homogeneidad. El primer segmento generacional aglutinaria a Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, César Fernández Moreno y Leónidas Lamborghini. El segundo involucra a la pura cepa poética del '60, y hablo de Gelman, Gianuzzi, Siccardi, Juana Bigozzi, Eduardo Romano, Horacio Salas, Roberto Santoro y Alberto Szpunberg. Finalmente, la línea de las últimas dos décadas: Ana Sebastián, Irene Gruss, María Negroni, Jorge Bocanera y Silvia Alvarez.

Márgenes por qué. Recorto homogeneidades: porque si esta literatura se trabaja institucionalmente es cada muerte de obispo, porque por suerte estos poemas "traicionan el lenguaje poético" asesinando los recursos tradicionales con un lenguaje cotidiano y unas gotas de lunfía y de sexo, porque se empujan de plano, porque empuñan los territorios de los géneros literarios. Más allá de la marginalidad fagocitada por la moda y narcotizada en su efecto, más allá del cuestionamiento puntilloso acerca del grado de marginalidad de un Gelman, la resurrección del compromiso en este caso se exhibe atractiva y hasta necesaria, deja evidencia del claro oscuro que forma con nuestro contexto. La tenacidad de estos poemas escapa al lloriqueo meramente nostálgico y melancólico.

Las poesías están articuladas desde el borde de la página por la columna de Ana Porrúa, destinada fundamentalmente a introducir al público masivo en la historia básica de la otra poesía argentina contemporánea. Algunas de las coordenadas implícitas que se propician desde esta marginalia son: el cuestionamiento de los límites, la escritura femenina y masculina en torno al cuerpo, el amor, la fuga y el tango, la política y el exilio. Aplausos para las ilustraciones de Pollini, Socolovsky y Kovensky. El último pedazo es de Gelman: "tirar vivir contra cualquier quietud/ contra otra vez la muerte he dicho".

Gustavo Generani

RECIENVENIDOS

Teatro 3. Roberto Cossa. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1990, 300 págs. Tercer volumen que presenta la editorial de la Flor y que reúne la obra de Roberto Cossa. Este tomo incluye 7 piezas: El viejo criado, Gris de ausencia, Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin, El tío loco, Yepeto, y El Sur y después. Alberto Ciria dice

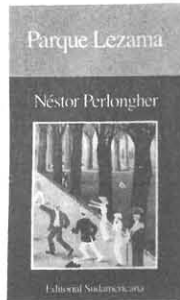
en la contratapa: "Hace tiempo que las piezas de Cossa interesan no sólo a espectadores y lectores del buen teatro: son a la vez fuentes valiosas para el sociólogo y para quienes se interrogan por el destino nacional (...)"

Antología Poética. Joaquín O. Gianuzzi. Ediciones del Dock. Buenos Aires, 1990, 125 págs. Preparada por el mismo autor, la antología contiene poemas que abarcan la totalidad de la obra poé-



tica de Gianuzzi, desde Nuestros días mortales, de 1958, hasta su más reciente Violín Obligado, de 1984. "El muerto no es capaz de su propia poesía/ Jamás está a la altura de sí mismo./ A su alrededor se ha organizado/ un silencio de vacía materia mental/ (...)" El no es él, sino un creador impersonal/ confiado en el peso de su papel protagonista (...). Una buena ocasión para conocer la obra de un importante poeta contemporáneo.

Parque Lezama. Néstor Perlongher. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 67 págs.



Precisiones neobarrosas

De Austria-Hungría (1980) a Parque Lezama (1990) media la consolidación cada vez más rigurosa de la poética perlongheriana. Si bien *Parque Lezama* no es estrictamente el último libro de Perlongher (estuvo anunciado antes de la aparición de *Hule* en 1989) tiene sin embargo, leído como circunstancia ahora pública, una incidental preferencia de ulterioridad. Es el último, y se puede pensar esta apariencia como la de un móvil que hubiera querido entrar en reposo, aligerar su peso y suspenderse. Es obvio, ya lo era antes, que se está delante de la proporción de una obra. *Parque Lezama* parece el momento en que la construcción descansa sobre sí y señorea. Cuando ya la evidencia y el límite de una forma están trazados y entonces la imperfección, el error, se asaltan, se festejan. Para sólo volver a empezar el mismo emprendimiento todavía inacabado. En este equilibrio y en esa nueva e inmediata torsión que lo desmiente se repite la teatralidad barroca de Perlongher: se vuelve a la caza ("límos de azufre jabonoso en la argentina transparencia", dice en el poema "Caza"), al merodeo interminable, al impacto siempre postergado que describe la flecha gongorina en las metáforas de ceterería. Lo que se elude es la fijación, una palabra cae y prolifera en otra, un poema se ensancha y crece en otro. El peligro que así compromete la repetición es el agotamiento, el cansancio, la percepción de que se está siempre en el mismo sitio, en el mismo juego. Sin embargo la escritura de Perlongher sortea ese peligro en el deseo, en la potencia fluvial que arrastra la lengua "neobarrosa", como le gusta llamarla. Y así la utopía de la caza por la poesía no concluye. Porque ese movimiento no está orientado en la dirección de lo útil (habría que determinar qué se dice cuando se dice *útil*). La desmesura, la abundancia, el exceso son su condición, su economía. No la fácil permisión de todo valor; el gasto festivo, la momentánea licuación del valor. También es esto lo que, en la medida de su necesidad, diferencia a Perlongher del ludismo torpe y epigonal. No sólo la Historia (como leímos en *Alambres*), también el dinero (aunque en una variante más inscripta en la forma) son temas de Perlongher ("gasta piedras en el cruce, roza/ para que fustiguen al venerable/ dólar sus cantos numinosos").

Parque Lezama puede leerse en esa inadecuada reunión de equilibrio y exasperación reiterativa porque concentra una paradoja esencialmente barroca: el tiempo del máximo artificio, de la artificialidad más explícita y redundante es también el tiempo de su más nítida naturalidad. Cuando el carácter arbitrario y la insistencia de una retórica encuentran el modo

Trópica

El aire de los trópicos es denso.
Reblandecidos chocolates medran
en esa densidad,
frutillas se relajan en la adherencia
de la pelambre lúcida o sombría,
luminiscencia que ese aire
carga con un presagio de cenizas.
La trampa de esos aires
voluptuosos se ciñe
al que respira, boa emponzoñada,
flatulencias de almizcle
en el vaho de las ingles.

Esos muslos torrados
o el capullo, en la escalera resbalosa, de ébano
circuyen, en el espacio de su paso, el ojo que delata
la mirada, lame, ata
tornasola en contorsiones de caracol, conciertos
desconcertantes en la alameda que se pudre y rueda
el deshile gomoso

en el desinflé
de esos amanerados aspavientos.

La película lisa, y el pulgar que le incrusta las
[impresiones;
parasoles aviesos, en el huracán cuyo tirabuzón era un
[rulero,
un bucle:

globo de la cabeza
que aceita los ojeares,
huella la hulla en el pringoso bleque.

¿Si había un pliegue, una arruga,
un lunar que percutiese interiormente
el cutis, o esculpiere
bajo la densidad superficial
el culto de un fetiche etéreo?
En el éter resplandeciente, sucio
de mojarritas embarradas que
habían huido de la pecera

¿si?

¿exactamente huido?

¿La pecera, rasgada, en el sofá?
¿Tus pasos, cascarras de ampollas
o burbujas en la glotis del cisne?
¿Jala, en ese cimbreo, la mojarra?
¿lo que moja la ría, ese jarrón
estropeado, en pedazos, pero el plano
de cuyos divertículos
se espeluznaba en las reparticiones
del rodete, en la gosma del jopo?
¿dónde? ¿atábase?

¿estaba suspendido
por una mandolina azucarada
por la hiel de un solfeo
en los pendejos?

(vellos disueltos en la oscuridad,
ojo era el belfo).

ingenio, mecánico, de su naturaleza. A Lezama le gustaba recordar el fragmento 17 de Heráclito "A la naturaleza le gusta ocultar". La modalidad retórica de Perlongher se une a esa tradición: lo que se oculta, se oculta a la vista. Poe escribió que fue la inteligencia poética del caballero Dupin la que resolvió el caso de la carta robada. La razón de Estado, el agente policial, no dan con ella. Está oculta, está a la vista. Así también la crítica adversa a Perlongher (se trata en verdad de una crítica "ancestral") argumenta la ausencia de sentido en sus poemas. Esa crítica, un poco socrática, no tolera la composición de sentido fuera del intercambio inmediato, fuera de la inmediatez discursiva, del sabor impaciente y nervioso de la interpretación; puede que por esa vía se llegue a proposiciones notables (Jorge R. Aulicino así lo hace cuando, en una crítica a *Hule*, presenta a Wallace Stevens como artífice del "sentido" y a Perlongher como su negación), pero puede que también, nada indica lo contrario, por esa vía, unos versos publicitarios compitan con un soneto quevediano. Lo que por obvia inexactitud y subjetivismo vuelve falsa la hipótesis "sentidista" —llamémosla así—. Por otra parte, menos metodológica, una modesta comprobación que sólo puede alcanzar algo de tautología se arroja el derrumbe de aquella argumentación: ¿Qué sentido falta en el lenguaje?

Parque Lezama quisiera condensar el cumplimiento de uno de los propósitos poéticos de Perlongher. Dos poemas, sin contar el título del libro, "Abisinia Exibar" y "Lezama Boer" celebran la figura del cubano. El libro quiere ser el momento en que la permanencia barroca de Lezama se gira a otro paisaje. Ese giro no puede sino representarse de un modo violento. Porque el paisaje al que se fuerza es indiferente a la voluptuosidad y cínico con el goce. El mar, la incandescencia luminosa de las islas convertidos a la extensión residual de la llanura, al barro del río son exasperantes: "Punta Lara: fuiste vos con los chicos./ Por qué no me dijiste que el mar se hacía lagarto/ chapoteamos en grandes bateas de excrementos/ los restos de la risa o de la rima/ grima torcida en el umbror de un pálpito./ Ahí creí que te ahogaría en el cieno/ y desastrada de alaridos clamando a los bañeros/ el espesor de un velo/ en el bruñido bleque".

En esa inversión radical del espacio y el lenguaje se juega la obra de Perlongher. Es ahí donde, si se me permite, se lee con mayor claridad la posición de los cuerpos, el cortante fragmentarismo que los une o los separa, como las sílabas que se encadenan en una acústica promiscua; es ahí también donde se sobresaltan las figuras poéticas y las figuraciones erráticas y donde el refinamiento, la austeridad y el cálculo pierden su "buen gusto" restrictivo.

En un ensayo de 1957, *Penetraciones en la Pampa*, Lezama vio en la vastedad de ese paisaje, en el silencio y la virilidad que se disponen a enfrentarlo, una forma del desierto: "El desierto que va como una cuchilla contra su contorno, que se irrita en ese combate del límite. En realidad, todo el que quiera romper su contorno, el límite de su cuerpo, vive en el desierto". Perlongher se pregunta en "Nostro Mundo" —uno de los poemas del libro— "Cómo urdir un territorio/ cuyas fronteras fueran tan lábiles que dejasen penetrar/ el flujo de los suburbios (...)" En ese misterioso salto, en la apropiación fallida del otro paisaje se puede pensar la suerte histriónica, la iconografía dramática de las palabras en Perlongher. El desierto es ahí una amenaza y sobre él se proyectan para aturdirlo, para recuperar el vacío. Esa desaforada obsesión por la palabra, lo que hace que se vuelva sobre los mismos emblemas, rimel, breteles, alambre, siempre recomienza, en la lengua, no puede detenerse, y en ese vértigo encuentra, inesperadamente, su calma. Este *Parque Lezama*, en un sentido, la proporciona y la frustra. Así es su precisión.

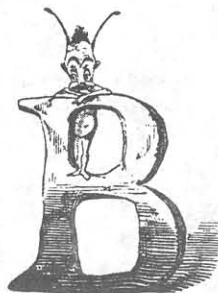
Américo Cristóbal

RECIENVENIDOS

Molino Rojo. Alejandro Finzi. Alicón editora. Buenos Aires, 1990, 65 págs. Molino Rojo se presentó en 1988 en el teatro Comuna Baires, su autor publica ahora el texto que se inscribe en cierta tradición del absurdo y la parodia. De eso dan cuenta los extravagantes nombres de algunos persona-

jes: Jacobo Fijman, El Quijote, un médico y un editor. Dice Fijman al promediar la obra y seguramente citándose a sí mismo: "Las hélices de un barco remueven luz y brumas: lloran los mástiles del viento".

Loca de la legua. Azucena Racosta. Libros de Tierra Firme. Buenos Aires, 1990, 50 págs. Lo que parece una errata no lo es. Legua es legua y no lengua. Dicen en el campo que la legua enloqueció



o que la legua parió cuando una distancia es difícil de determinar. Dice Lea Fletcher de este primer libro de Azucena Racosta (*Bahía Blanca*, 1955) y citando a May Sarton a su vez: "Y ahora, nosotros, que somos escritoras y monstruos extraños, buscamos en nuestros corazones las respuestas difíciles". "Testadura, loca desbocada/ ha muerto la palabra, esos amores/ el goce insensato de tu lengua/ esas mielcitas chorreando entre los labios (...)"

Kazuo Ishiguro:

la nítida ambigüedad de dos mundos

Elvio E. Gandolfo

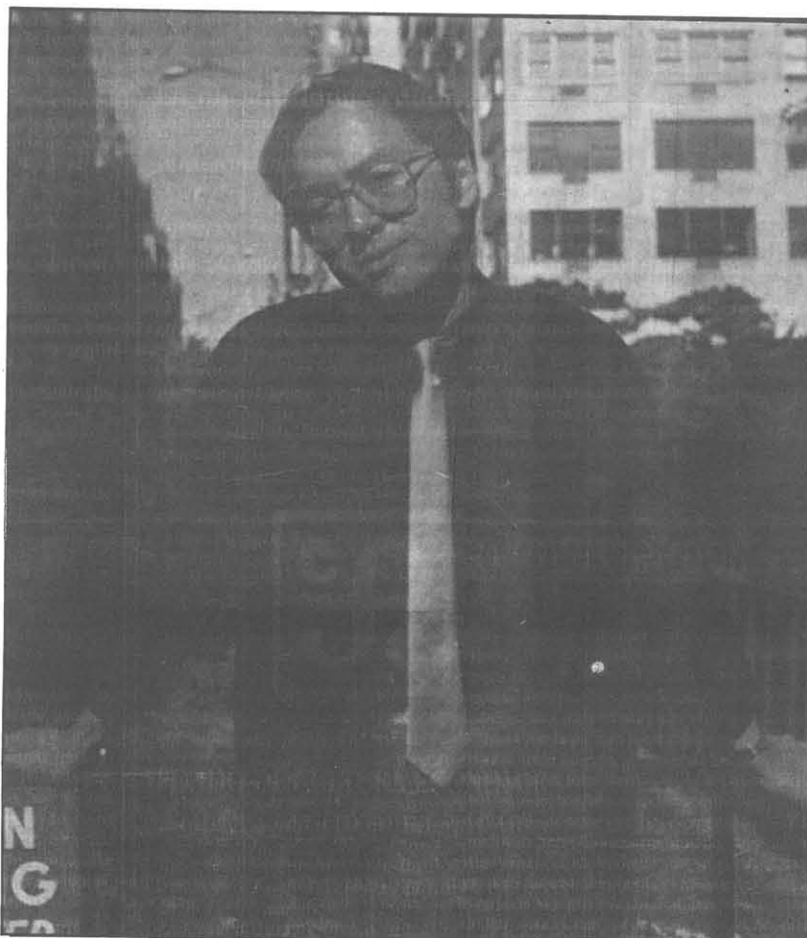
A lo largo de dos o tres años, cada vez que aumentaba la tensión comercial entre Japón y algún país occidental (en especial Estados Unidos), se repetía la misma situación, entre humorística e irritante. A algún periodista de un canal de TV o de un diario londinense se le ocurría buscar una personalidad con un "toque de color" que pudiera aportar nuevas luces sobre la cuestión. El nombre de Kazuo Ishiguro parecía ideal: había nacido en Japón y había tenido bastante éxito con sus dos primeras novelas, ambientadas en Japón. Cada vez que el periodista llamaba al número del tranquilo barrio de Sydenham donde vivía Ishiguro encontraba la misma respuesta, cortés pero también un poco cortante: el autor de *Pálida luz en las colinas* y *Un artista del mundo flotante* (Anagrama/Gussi) explicaba que si bien había nacido en Nagasaki, una de las dos ciudades sobre las que Occidente deja caer una bomba atómica, a los seis años de edad se había trasladado con sus padres a Inglaterra y nunca había vuelto a pisar "el país del Sol Naciente".

Su padre era oceanógrafo, especialidad no muy requerida en Japón pero que resultaba muy adecuada en Inglaterra en el paso de los años '50 a los '60, cuando comenzaba a desarrollar campos petrolíferos en el mar del Norte. Por eso la familia se trasladó en 1960 a Guilford, en las afueras de Londres, con sus tres hijos: el futuro escritor y dos hermanas.

Durante los primeros años de residencia, la familia mantenía la idea de que pronto regresarían a Japón. Para alimentarla, el padre se hacía enviar desde la remota isla paquetes de libros que trataban todo tipo de tema cultural, social o histórico sobre Japón. "Siempre iba a ser el año siguiente o, como máximo, en dos años", recuerda Ishiguro. "Recién cuando cumplí los 15 años mis padres dijeron al fin: 'Bueno, no vamos a regresar' ". Aun así los paquetes de libros siguieron llegando durante años, como un nutricio cordón umbilical.

Cuando Ishiguro tuvo la oportu-

Con sólo tres novelas, el anglo-japonés Kazuo Ishiguro se ha situado en el centro de una dinámica renovación de la narrativa británica. En ella han sido fundamentales voces que, como la suya, están a medio camino entre dos mundos: el anglo-indio Salman Rushdie y el trinitense V. S. Naipaul, entre otros. Todos usan la lengua de Shakespeare y los Beatles con flexiones distintas y visiones de difícil equilibrio que reflejan nítidamente la complejidad de matices de este fin de siglo.



unidad de viajar, decidió que conocía bastante su país natal por referencias, y decidió que deseaba más explorar ciudades como Amsterdam y California. Antes y después de estudiar en la Universidad de Kent hizo autostop en Estados Unidos y Canadá y trabajó en una serie de oficios, en particular como ayudante social en las instituciones de ayuda a los desheredados

de Glasgow y Londres. En un principio sus intereses creativos se inclinaron hacia la música, y escribió una serie de letras de canciones. Pero hacia los 25 años decidió que le interesaba emprender una escritura de mayor aliento, y se anotó en las clases de creación que daba el crítico Malcolm Bradbury en la Universidad de East Anglia. Comenzó a difundir sus primeros cuentos en revistas como *Granta*, dirigida por el inquieto Bill Buford, quien reconoció de inmediato en él a un escritor de gran potencial.

Japón y puntos de vista

El primer mojón de su carrera fue sin embargo la novela *Pálida luz en las colinas*, publicada en 1982. Escrita en un inglés terso, pulido, que no ofrece la menor resistencia al lector, la novela tuvo un éxito considerable: ganó el premio de la Royal Society of Literature y fue traducida a 13 idiomas. Aunque Etsuko, la mujer protagonista, vive en Londres, la mayor parte del texto tiene que ver con Nagasaki en el momento de la inmediata posguerra, poco antes de la infancia del propio Ishiguro en la misma ciudad. La limpidez del lenguaje oculta la extrema complejidad de la estructura subyacente de la novela. El suicidio de una de sus dos hijas hace que la mujer vaya y vuelva hacia el pasado, entretejiéndolo con el escaso presente de la novela en una trama sutil.

Los temas importantes de la novela (los efectos de la guerra, el carácter destructor de los lazos familiares) están ex-

presados casi en sordina, alrededor de anécdotas mínimas. Pronto se establece un centro de misterio y tensión: la pareja que forman Sachiko, una amiga y vecina, y su hija. Con toques levísimos la narradora va adensando alrededor de ambas una atmósfera de caos, siniestra, casi fantástica, tanto más efectiva por no llegar a concretarse nunca del todo. A su vez el espacio semidestruido y a medio reconstruir de la ciudad ofrece un telón de fondo que subraya esa atmósfera. Un paseo por el parque, la promesa incumplida de un viaje a América que un marinero le hace a Sachiko, cierta violencia soterrada, parecen prometer al lector alguna clave sobre el suicidio de la hija en el presente del texto.

Esa clave permanece misteriosa, sin embargo, cuando la novela termina. Siguiendo en eso la lección de Henry James, un maestro de la ambigüedad y de una sugerencia fantástica insidiosa, nunca explícita, Ishiguro deja las cosas en suspenso. Mediante una química narrativa que borra toda huella "técnica", parece insinuar casi una esquizofrenia del recuerdo, donde quien narra y la "mujer mala" del pasado podrían llegar a ser una sola y contradictoria persona.

Los crujidos del cambio

En *Un artista del mundo flotante* se repite el relato en primera persona. Reaparecen también tanto el telón sociopolítico (aquí con una intervención más directa sobre la trama) como el núcleo de tensiones familiares. Entre octubre de 1948 y junio de 1950 un pintor que gozó de gran celebridad trata de recomponerse a los nuevos tiempos, de casar a u-

na hija, de entenderse con un nieto abierto a las influencias de la nueva cultura norteamericana, y de hacer las paces consigo mismo.

En el pasado Masuji Ono fue un maestro destacado, y participó con entusiasmo de los impulsos nacionalistas que barrieron el país. En el presente, trata de reconocer sus errores, pero advierte que no muchos están dispuestos a escucharlo: una extraña mezcla de indiferencia y de castigos o perdonas repartidos con incoherencia parece rodearlo. Hay fanáticos de ayer que desean testimonios escritos de que no hicieron lo que hicieron, o fanáticos del presente que buscan castigar hasta el menor desliz desde un débil sitio de jueces.

A diferencia de *Pálida luz en las colinas*, donde el tono era sobre todo íntimo, aquí abundan los momentos de discusión sobre los temas candentes de un país que sufre los crujidos de un gran cambio, que pasa del entusiasmo fanático a la derrota. Pero Ishiguro se muestra tan hábil como antes para complicar las falsas seguridades. Por una parte describe una ciudad muy concreta, que podría ser Tokio, pero sin nombrarla una sola vez. Por otra, hace que los momentos de éxito y fracaso del propio protagonista compliquen las expectativas del lector: porque aunque el viejo Masuji Ono se sienta dispuesto a reconocer que se equivocó en el pasado, no piensa dejar de reconocer en su fuero íntimo que fue en ese mismo pasado, en pleno auge nacionalista, cuando se sintió plena, totalmente realizado.

El texto maneja también con habilidad extrema los escasos momentos dedicados a discutir temas artísticos, y abunda tanto en anécdotas mínimas

memorables (entre otras, dos diálogos con el nieto) como en personajes secundarios que se adhieren a la memoria (en particular los compañeros de taller y más tarde los discípulos del maestro pintor). Hacia el final, el personaje, reconociendo su momento de gloria, reivindica ante todo (aunque una vez más ambiguamente, porque es claro que oímos la voz del personaje, no del autor) la alegría de haber luchado "contra la mediocridad arriesgándolo todo".

Pocas páginas antes, sin embargo, el mismo protagonista meditaba con menos seguridad, para llegar a una conclusión igualmente compartible en momentos de convulsiones sociales, ya sea en Japón, Inglaterra o países de otras regiones del mundo: "Al final resultó que no éramos hombres tan especiales ni tan perspicaces como habíamos creído. Nuestra desgracia fue haber sido hombres normales en una época que no lo era."

Por momentos la figura del pintor parece reflejar la del propio Ishiguro, si se tiene en cuenta que, como él, también parece querer participar del "deber colectivo de plasmar la frágil luz del mundo flotante".

Regreso a la otra isla

La tercera y hasta hoy última novela de Ishiguro, *The Remains of the Day* (Los restos del día) no tiene nada que ver con Japón. Ambientada en Inglaterra, su personaje central es un criado que lleva el rigor de su oficio a extremos que incluyen encargarse de limpiar el servicio de plata de su señor incluso el día de la muerte de su padre. La novela elige el momento en

que un nuevo patrón norteamericano le da unos días de licencia, para que ese viaje se transforme en un viaje a través de sí mismo y del pasado que lo formó. Gran parte de sus autoconfecciones y autodescubrimientos tendrán como eje la reflexión sobre su propio oficio, realizada con el estilo paciente, prístino, inesperadamente poético que elige Ishiguro para introducirse en la piel y los pensamientos de sus personajes.

Los tres libros publicados hasta ahora por este autor, que parece sentirse como pez en el agua en las similitudes y diferencias entre dos islas tan fundamentales en la conformación del mundo moderno como Japón e Inglaterra (el aislacionismo, los códigos estrictos de conducta, la resistente estructura de clases), tuvieron que ver con el tipo de estrategia sutil, delicada, que caracteriza a escritores como Chejov o James. En una reciente entrevista confesó sin embargo que admiraba también el carácter farragoso y libre de un Dostoievski.

En los tres casos anteriores dedicó la mayor parte del tiempo a instrumentar ese sutil rompecabezas que es la estructura. Ahora, en cambio aunque se niega por completo a dar pistas sobre el tema, la época o el país donde ocurrirá su próxima novela, confiesa que lo atraería emprender un viaje creativo "no tan estructurado, no tan bien planeado". Sentirse, como Dostoievski, "un escritor que se sorprende a sí mismo". Los numerosos lectores que ya tiene en diversos países del mundo, quedan todos a la espera de la nueva obra de Kazuo Ishiguro, sereno y magistral observador de dos mundos.

Personajes

Siempre me ha resultado más fácil ser íntimo y revelador con personajes centrales que no se me parecen. En parte se debe a que no tengo el tipo de naturaleza exhibicionista, pero también creo que me sirve como una forma de disciplina artística. Cuando te enfrentas a alguien que no es como tú mismo, tienes que pensar mucho más esforzadamente acerca de por qué esa persona se comporta de cierta manera, por qué le han ocurrido ciertas cosas a él o ella. Creo que uno de los peligros de tener una especie de *alter ego* en la ficción es que te metes en todo tipo de cosas triviales en el sentido artístico, sencillamente porque son cosas con las que estás preocupado tú mismo como persona.

Autos

Francamente no entiendo la idea de tener un coche que cuesta doce veces más que otro. Si sientes que tienes que gastar tal cantidad de dinero, ¿por qué no comprar doce coches?

Pesos y cañones

El dinero y el poder a nivel internacional es algo que me fascina enormemente. En especial la idea de que el poder económico está reemplazando al poderío militar en la política internacional. Esto me interesa mucho. Pero no se trata del dinero en el modo en que escribe sobre él Harold Robbins, por ejemplo. No me interesa la vida de los archimillonarios con muchas mujeres. Mi preocupación es el dinero, el poder económico en el mundo moderno, en la relación entre naciones, determinado a su vez por el aspecto financiero. El poder económico que retienen ciertos países

Ishiguro opina

y que es percibido ahora como lo era la supremacía establecida por la fuerza bélica en el pasado.

Canciones

Nunca tuve la ambición de ser escritor. Quería ser músico, toco la guitarra, el piano y compongo. Hasta los 23 años tocaba en los *folk-clubs* y hacía lo posible por ser cantante y compositor. La transición a la literatura fue suave. De los trece a los veintitrés años escribí muchas canciones, más de cien. Debido a eso desarrollé una disciplina en el uso de las palabras de un modo controlado. Trabajaba con un método muy cauteloso y consciente, puliendo las palabras. A los 23 o 24 años descubrí que las cosas que quería decir, expresar, no podían funcionar en la textura que estaba usando: canciones. Mis héroes son personas como Dylan. Para mí, de la música a la literatura no pareció un salto tan grande, creo que hay muchas cosas que aprendí en aquella época que trasladé a mi carrera literaria. Percibo esa etapa de composición musical como un aprendizaje. Después empecé a escribir cuentos en vez de canciones. Y los publiqué casi de inmediato. Enseguida escribí mi primera novela.

Costumbres

Cuando los japoneses se mudan a otro país, por lo común ocurre una de dos cosas. Algunos se derrumban y descubren que no

pueden soportar que no exista un código de conducta rígido, claramente definido. Pero otros lo encuentran liberador, y mi padre es claramente un integrante de ese grupo. Creo que advirtió que la idea de tener que regresar a todas aquellas obligaciones sociales, tener que beber con los amigos todas las noches, sencillamente no era su papel.

Estilo

Me gustaría explorar un poco más. Explorar la escritura improvisada, por ejemplo, para que pueda sorprenderme con temas extraños que no controlo. Creo que hasta ahora he escrito con mucha atención, consciente de los temas que quería explorar, y de cómo quería expresarlos. Ese fue el método que usé hasta ahora. Pero, claro, hay una inmensa gama de elementos que son controlados por el subconsciente, la parte instintiva de la imaginación de un escritor. Creo que me gustaría explorar esa faceta. Aunque no soy, digamos, consciente del estilo como un concepto en particular. Me sorprende cuando otras personas, críticos, hacen comentarios sobre mi estilo. Porque cuando estoy escribiendo mi prosa, o sea, la elección práctica de las palabras, nunca estoy tratando de apoyarme en un estilo especial, simplemente trato de escribir lo más claro que puedo. Pero varias personas encuentran que tengo un estilo evidente.

Japón

Soy muy consciente de que sé muy

poco sobre Japón, en especial sobre el moderno Japón, y me resulta perturbador que muchas de las reseñas de mis primeros dos libros dijeran cosas como: "Lean este libro si quieren comprender cómo piensan los japoneses." Eso me preocupaba porque no tenía ese tipo de autoridad. A veces siento que si escribiese un libro como *El proceso* de Kafka la gente me diría: "¿Qué sistema judicial extraño tienen los japoneses?".

Aburrimiento

Hasta la década del '80 no había mucho interés en Inglaterra por los escritores jóvenes o los escritores que no abordaran asuntos exclusivamente bajo la óptica inglesa. Entonces había una actitud introspectiva en la atmósfera cultural británica. Creo que en los años '70 hubo una sensación de estancamiento. Todos empezaron a aburrirse, y empezaron a buscar ópticas externas. Hubo una transición notable, recuerdo que era estudiante en esa época, casi de la noche a la mañana distintos escritores extranjeros se pusieron de moda: García Márquez, Vargas Llosa, Milan Kundera y Borges... Era necesario, y muy de moda, estar leyendo a uno de esos autores, o al menos cargar sus libros. A través del movimiento que eso provocó, las personas buscaron aquí en Inglaterra, en la propia literatura inglesa, algo que reflejase una atmósfera más internacional. Fui uno de los beneficiados por esa novedad. Y hasta hoy la actitud se mantiene, haciendo de Inglaterra un lugar en extremo conveniente para un escritor, por el momento.

Fuentes: *The New York Times Magazine* (Nueva York) y revista *Leia* (San Pablo)

El hombre tiene que ser justo, aunque Dios no lo sea o aunque no exista Dios (Jorge Luis Borges).

Cena familiar

Por Kazuo Ishiguro

El fugu es un pez que se pesca frente a las costas de Japón. El pez ha tenido un significado especial para mí desde que mi madre murió después de comerse uno. El veneno reside en las glándulas sexuales del pez, dentro de dos frágiles bolsitas. Estas bolsitas deben ser quitadas con cuidado cuando se prepara el pescado, porque cualquier torpeza hará que el veneno se filtre hacia las venas. Por desgracia no es fácil precisar si la operación ha sido llevada a cabo con éxito o no. La prueba está, por decirlo así, en comerlo.

El envenenamiento con fugu es horriblemente doloroso y casi siempre fatal. Si el pescado fue comido durante la noche, por lo común la víctima es abrumada por el dolor mientras duerme. Gira sobre sí misma durante unas horas y por la mañana ha muerto. El pescado se había vuelto muy popular en Japón después de la guerra. Hasta que se impusieron reglas más estrictas, se había puesto de moda practicar la riesgosa operación de limpieza en la propia cocina, para después invitar a vecinos y amigos a participar del festín.

Cuando murió mi madre, yo vivía en California. La relación con mis padres se había vuelto un poco tensa en ese período y por lo tanto no me enteré de las circunstancias de su muerte hasta que regresé a Tokio dos años después. Al parecer, mi madre se había negado a comer fugu, pero había hecho una excepción en esa oportunidad, porque la había invitado un antiguo condiscípulo a quien ansiaba no ofender. Fue mi padre quien me dio los detalles mientras nos dirigíamos en coche desde el aeropuerto a su casa en el barrio de Kamakura. Cuando al fin llegamos, se aproximaba el fin de un soleado día de otoño.

—¿Comiste en el avión? —preguntó mi padre. Estábamos sentados sobre el piso de tatami del cuarto del té.

—Me dieron una comida liviana.

—Estarás hambriento. Comeremos en cuanto llegue Kikuko.

Mi padre era un hombre de aspecto imponente, con una gran mandíbula pétrea y furibundas cejas negras. Pienso ahora, al recordarlo, que se parecía mucho a Chou-En-Lai, aunque tal comparación no le habría gustado mucho, dado que se sentía particularmente orgulloso de la pura sangre de samurais que corría en la familia. Su aspecto general no alentaba la conversación relajada; tampoco ayudaba mucho su extraña manera de expresar cada observación como si fuera la definitiva. De hecho, mientras estaba sentado frente a él aquella tarde, me llegó un recuerdo de la infancia, de la época en que me había pegado varias veces en la cabeza por "parlotear como una vieja". De modo inevitable, nuestra conversación desde mi llegada al aeropuerto ha-

bía estado salpicada por largas pausas.

—Siento lo de la empresa —dijo cuando ninguno de los dos habló durante cierto tiempo. El asintió con gravedad.

—En realidad la historia no terminó allí —dijo—. Después de la quiebra de la empresa, Watanabe se suicidó. No quería vivir con la deshonra.

—Entiendo.

—Fuimos socios durante diecisiete años. Un hombre de principios y honor. Yo lo respetaba muchísimo.

—¿Seguirás dedicado a los negocios? —pregunté.

—Estoy... retirado. Ahora soy demasiado viejo para meterme en nuevas aventuras. Hoy día los negocios son tan distintos. Tratar con extranjeros. Hacer las cosas a su modo. No entiendo cómo llegamos a esto. Watanabe tampoco. —Suspiró. —Un hombre espléndido. Un hombre de principios.

El cuarto del té daba al jardín. Desde donde estábamos sentados yo podía distinguir el antiguo pozo que de niño creía embrujado. Ahora era apenas visible a través del denso follaje. El sol ya estaba muy bajo y gran parte del jardín estaba en sombras.

—En todo caso me alegro de que decidieras regresar —dijo mi padre—. Espero que sea algo más que una visita breve.

—No estoy seguro de cuáles serán mis planes.

—Por mi parte, estoy dispuesto a olvidar el pasado. Tu madre también, siempre estaba dispuesta a darte la bienvenida... por más que la molestara tu conducta.

—Aprecio tu simpatía. Como dije, no estoy seguro de cuáles son mis planes.

—Ahora he llegado a pensar que no tenía malas intenciones en mente —siguió mi padre—. Fuiste desviado por ciertas... influencias. Como tantos otros.

—Tal vez debiéramos olvidarlo, como sugieriste.

—Como quieras. ¿Un poco de té?

En ese instante una voz de muchacha resonó en la casa.

—Al fin. —Mi padre se puso en pie. —Llegó Kikuko.

A pesar de la diferencia de edades, mi hermana y yo siempre nos llevamos bien. Verme otra vez parecía excitarla en exceso, y por un rato no hizo más que reír nerviosamente. Pero se calmó un poco cuando mi padre empezó a interrogarla sobre Osaka y la universidad. Le contestó con frases cortas, formales. A su vez me hizo algunas preguntas, pero parecía inhibida por el temor de que las preguntas pudieran conducir a cuestiones perturbadoras. Después de un momento, la conversación se había vuelto aún más escueta que antes de la llegada de Kikuko. Después mi padre se paró, diciendo:

—Debo encargarme de la comida. Por favor discúlpame por verme ocupado por tales asuntos. Kikuko se quedará contigo.

Una vez que él abandonó el cuarto, mi hermana se relajó de modo evidente. En pocos minutos se encontraba hablando libremente sobre sus amigos de Osaka y las clases en la universidad. Después decidió de pronto que debíamos caminar por el jardín y se dirigió hacia la galería. Nos pusimos sandalias de paja que estaban colocadas junto a la baranda de la galería y salimos al jardín. La luz del jardín era ya muy difusa.

—Hace media hora que me muero por fumar —dijo, encendiendo un cigarrillo.

—¿Por qué no fumaste, entonces?

Hizo un gesto furtivo hacia la casa, después sonrió maliciosamente.

—Oh, entiendo —dijo.

—¿Sabes una cosa? Ahora tengo novio.

—¿Ah, sí?

—Salvo que me pregunto qué hacer. Aún no me he decidido.

—Es comprensible.

—Sabes, él está haciendo planes de irse a América. Quiere que vaya con él en cuanto termine de estudiar.

—Entiendo. ¿Y tú quieres ir a América?

—Si vamos, haremos autostop. —Kikuko movió el pulgar ante mi rostro. La gente dice que es peligroso, pero lo hice en Osaka y marchó todo bien.

—Ya veo. ¿Entonces cuál es tu inseguridad?

Estábamos siguiendo un estrecho sendero que atravesaba los arbustos y terminaba junto al viejo pozo. Mientras caminábamos, Kikuko insistía en darle pitadas innecesariamente teatrales al cigarrillo.

—Bueno, ahora tengo montones de amigos en Osaka. Me gusta el lugar. No estoy segura de querer dejarlo atrás ya mismo. Y Suichi... Me gusta, pero no estoy segura de querer pasar tanto tiempo con él. ¿Entiendes?

—Oh, sí, perfectamente.

Volvió a sonreír, después se me adelantó hasta que llegó al pozo.

—¿Recuerdas —dijo cuando me acerqué— cómo acostumbrabas decir que el pozo estaba embrujado?

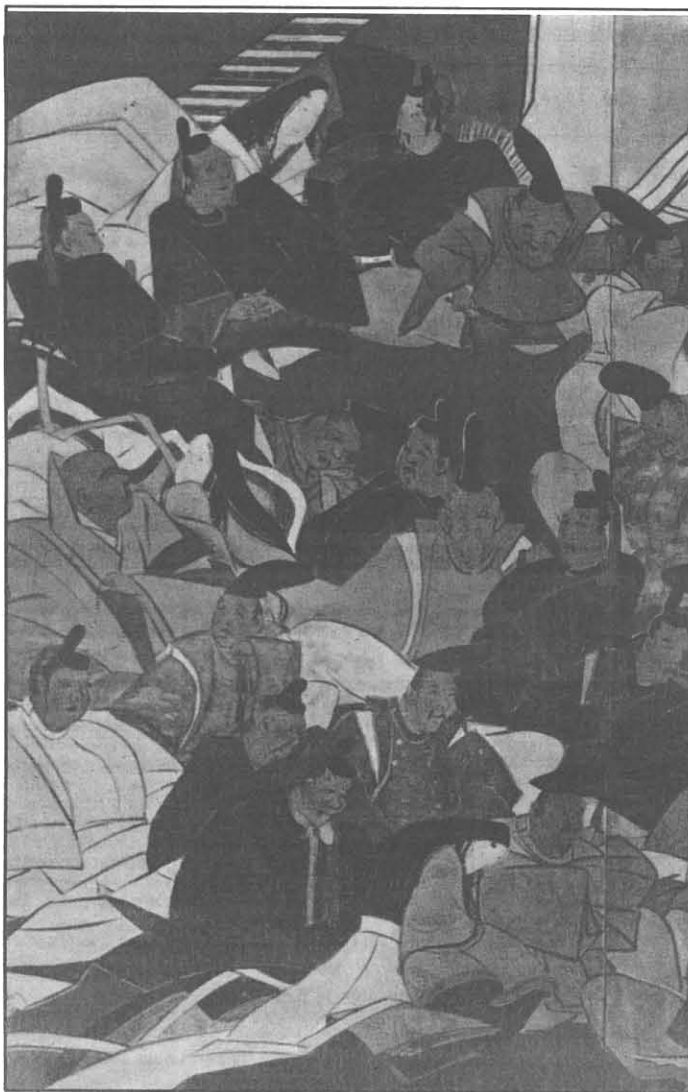
—Sí, recuerdo.

Los dos nos asomamos por encima del borde.

—Mamá siempre me dijo que era la anciana de la verdulería la que habías visto aquella noche —dijo—. Pero yo nunca le creí y nunca vine aquí sola.

—Mamá también acostumbraba contarme eso. Hasta me dijo una vez que la anciana había confesado que era el fantasma. Al parecer estaba cortando camino a través de nuestro jardín. Imagino que tuvo algunos problemas para trepar estas paredes.

Kikuko dejó escapar una risita. Después le dio la espalda al pozo, recorriendo el jardín con la mirada.



—Mamá nunca te culpó realmente, sabes —dijo, con una voz distinta. Yo guardé silencio—. Siempre acostumbraba decirme cuánta culpa tenían ellos, mamá y papá, de no criarte correctamente. Acostumbraba contarme cuánto más cuidadosos habían sido conmigo, y que por eso yo era tan buena.

Alzó la cabeza y la sonrisa maliciosa había vuelto a su rostro.

—Pobre mamá —dijo.

—Sí. Pobre mamá.

—¿Te vuelves a California?

—No sé. Veremos.

—¿Qué le pasó a... a ella? ¿A Vicki?

—Eso ya terminó —dijo—. Ahora no me queda nada en California.

—¿Crees que yo tendría que ir allí?

—¿Por qué no? No sé. Es probable que te guste. —Miré un instante hacia la casa. —Tal vez sería mejor que entremos. Papá puede necesitar ayuda con la comida.

Pero mi hermana espiaba otra vez el pozo.

—No puedo ver ningún fantasma —dijo. La voz hizo un poco de eco.

—¿Papá está muy molesto por la quiebra de la empresa?

—No sé. Con papá nunca se sabe. —Después se enderezó bruscamente y se volvió hacia mí. —¿Te contó lo del viejo Watanabe? ¿Lo que hizo?

—Of que se suicidó.

—Bueno, eso no era todo. Se llevó a toda la familia con él. La esposa y las dos hijitas.

—¿Ah, sí?

—Dos niñas tan hermosas. Abrió el gas mientras dormían. Después se cortó el abdomen con un cuchillo para la carne.

—Sí, papá me estaba contando justamente que Watanabe era un hombre de principios.

—Enfermo. —Mi hermana se volvió otra vez hacia el pozo.

—Cuidado. Puedes caerte.

—No veo ningún fantasma —dijo—. Me mentías todo el tiempo.

—Pero nunca te dije que el fantasma viviera abajo, en el pozo.

—¿Dónde está entonces?

Los dos paseamos los ojos sobre los árboles y arbustos. La luz del día casi había desaparecido. Por fin señalé un claro pequeño a unos diez metros.

—Lo vi allí. Exactamente allí.

Miramos fijamente el sitio.

—¿A qué se parecía?

—No podía verlo muy bien. Estaba oscuro.

—Pero tienes que haber visto algo.

—Era una mujer vieja. Estaba parada allí, mirándose.

Seguimos mirando hipnotizados aquel punto.

—Llevaba un kimono blanco —dijo—. Tenía el cabello un poco despeinado. Se lo agitaba un poco el viento.

Kikuko me codeó el brazo.

—Oh, no seas así. Estás tratando de asustarme otra vez.

Pisé la colilla del cigarrillo, después se quedó por un breve momento mirándolo con expresión perpleja. Le pateó encima algunas agujas de pino, después exhibió otra vez su sonrisa.

—Veamos si está lista la cena —dijo.

Encontramos a mi padre en la cocina. Nos dirigió una mirada rápida, después siguió con lo que estaba haciendo.

—Papá se ha vuelto un gran chef desde que tuvo que arreglárselas solo —dijo Kikuko riendo.

El se dio vuelta y miró a mi hermana con frialdad.

—No es una habilidad de la que me sienta orgulloso —dijo—. Kikuko, ven aquí y ayúdame.

Por unos instantes mi hermana no se movió. Después dio un paso adelante y tomó un delantal que colgaba de un cajón.

—Ahora hay que cocinar esas verduras —le dijo mi padre—. Al resto sólo hay que vigilarlo. —Después alzó la cabeza y me miró de modo extraño por unos segundos. —Espero que quieras dar una vuelta por la casa —dijo después de un momento. Dejó a un lado los palillos que sostenía en la mano—. Hace mucho que no la ves.

Mientras abandonábamos la cocina le dirigí una mirada a Kikuko, pero estaba de espaldas.

—Es una buena chica —dijo mi padre.

Seguí a mi padre de cuarto en cuarto. Había olvidado lo amplia que era la casa. Un panel se deslizaba y aparecía otro cuarto. Pero todos los cuartos estaban asombrosamente vacíos. En uno de los cuartos las luces no se encendieron, y nos quedamos mirando con fijación las paredes y el tatami desnudos en la pálida luz que venía de las ventanas.

—Esta casa es demasiado grande para un hombre que vive solo —dijo mi padre—. Ahora no uso muchos de los cuartos.

Pero al fin mi padre abrió la puerta que daba a un cuarto atestado de libros y papeles. Había flores en jarrones y cuadros en las paredes. Después noté algo que estaba sobre una mesa baja en un rincón. Me acerqué y vi que era el modelo en plástico de una nave de guerra, el tipo de cosa que construyen los niños. Había sido colocado sobre un periódico; a su alrededor se veían piezas dispersas de plástico gris.

—Mi padre rió. Se acercó a la mesa y alzó el modelo.

—Desde que quebró la empresa —dijo—, he tenido un poco más de tiempo para trabajar con las manos. —Rió otra vez, de modo bastante extraño. Por un instante el rostro pareció casi amable—. Un poco más de tiempo.

—Es algo curioso —dijo—. Siempre estabas tan ocupado.

—Demasiado ocupado, tal vez. —Me miró con una pequeña sonrisa. —Tal vez debería haber sido un padre más atento.

Ref. El siguió contemplando su nave de combate. Después alzó la cabeza.

—No tenía pensado decirte esto, pero quizás sea mejor que lo haga. Creo que la muerte de tu madre no fue un accidente. Tienes muchas preocupaciones. Y había sufrido algunas desilusiones.

Los dos nos quedamos mirando la nave de plástico.

—Desde luego —dijo un momento después— mi madre no esperaba que yo viviera aquí para siempre.

—Es obvio que no entiendes. No entiendes cómo es para ciertos padres. No sólo deben perder a sus hijos, además deben perderlos por cosas que no comprenden. —Hizo girar la pequeña nave de combate entre los dedos. —Habría que pegar con cola estos pequeños cañoneros, ¿no crees?

—Puede ser. Creo que se ve perfecto.

—Durante la guerra pasé cierto tiempo en una nave como ésta. Pero mi ambición siempre fue la fuerza aérea. Yo imaginaba esto: si tu nave era tocada por el enemigo, todo lo que podías hacer era forcejear en el agua a la espera de una cuerda de salvamento. Pero en un avión... bueno, siempre estaba el arma final. —Volvió a poner el modelo sobre la mesa. —Supongo que no crees en la guerra.

—No especialmente.

Dio un vistazo por la habitación.

—La comida ya debe estar lista —dijo—.

Estarás hambriento.

La comida esperaba en un cuarto iluminado difusamente junto a la cocina. La única fuente de luz era una gran linterna que colgaba sobre la mesa, dejando el resto del cuarto en sombras. Nos hicimos una reverencia mutua antes de empezar la cena.

Hubo poca conversación. Cuando hice algún comentario cortés sobre la comida, Kikuko rió un poco. Parecía estar invadida de nuevo por la nerviosidad anterior. Mi padre no habló durante varios minutos. Por último dijo:

—Debe ser extraño para ti, estar de nuevo en Japón.

—Sí, es un poco extraño.

—Tal vez ya estés extrañando América.

—Un poco. No tanto. No dejé mucho atrás. Sólo algunos cuartos vacíos.

—Entiendo.

Miré hacia el otro lado de la mesa. El rostro de mi padre parecía pálido y cerrado en la media luz. Seguimos comiendo en silencio.

Entonces mi ojo captó algo al fondo del cuarto. Al principio seguí comiendo, después mis manos quedaron quietas. Los otros se dieron cuenta y me miraron. Seguí mirando en la oscuridad más allá del hombro de mi padre.

—¿Quién es ésa? En la fotografía.

—¿Qué fotografía? —mi padre se dio vuelta levemente, tratando de seguir mi mirada.

—La de abajo. La vieja mujer de kimono blanco.

—Mi padre bajó sus palillos. Miró primero la fotografía, después me miró.

—Tu madre. —La voz se le había vuelto muy dura. —¿No puedes reconocer a tu propia madre?

—Mi madre. Está oscuro, sabes. No puedo verla muy bien.

Nadie habló por unos segundos, después Kikuko se puso en pie. Bajó la fotografía de la pared, regresó a la mesa, y me la dio.

—Parece mucho más vieja —dijo.

—La tomaron poco antes de su muerte —dijo mi padre.

—Era la oscuridad. No podía distinguirla muy bien.

Alcé los ojos y advertí que mi padre tendía la mano. Le di la fotografía. La miró con intensidad, después se la tendió a Kikuko. Obediente, mi hermana se puso en pie otra vez y devolvió la fotografía a la pared.

Quedaba una marmita ancha sin destacar en el centro de la mesa. Una vez que Kikuko volvió a sentarse, mi padre tendió una mano y alzó la tapa. Una nube de vapor subió y se enroscó hacia la linterna. Mi padre empujó la marmita un poco hacia mí.

—Estarás hambriento —dijo. Tenía un costado de la cara en sombras.

—Gracias. —Me incliné hacia adelante con los palillos. El vapor era casi quemante.

—¿Qué es?

—Pescado

—Huele muy bien.

En la sopa se veían tiras de pescado enrollado en bolas. Alcé uno y lo metí en mi escudilla.

—Sírvelo. Hay mucho.

—Gracias. —Me serví un poco más, después empujé la marmita hacia mi padre. Miré cómo ponía varios pedazos en su escudilla. Después los dos miramos cómo Kikuko

se servía.

—Mi padre se inclinó un poco.

—Estarás hambriento —dijo otra vez. Se llevó un poco de pescado a la boca y empezó a comer. Después yo también elegí un trozo y lo llevé a la boca. Se sentía blando, bastante resistente contra la lengua.

Los tres comimos en silencio. Pasaron varios minutos. Mi padre alzó la tapa y volvió a subir el vapor. Todos nos inclinamos hacia adelante y nos servimos.

—Toma —le dije a mi padre—, tienes el último trozo.

—Gracias.

Cuando terminamos de comer, mi padre estiró los brazos y bostezó con gesto de satisfacción.

—Kikuko —dijo—, prepara el té, por favor.

—Mi hermana lo miró, después dejó el cuarto sin comentarios. Mi padre se puso en pie.

—Pasemos al otro cuarto. Aquí hace calor.

Me levanté y lo seguí hasta el cuarto del té. Las amplias ventanas deslizantes habían quedado abiertas, trayendo una brisa desde el jardín. Nos quedamos sentados un momento en silencio.

—Padre —dijo finalmente.

—¿Sí?

—Kikuko me dijo que Watanabe-san se llevó a toda la familia.

—Mi padre bajó los ojos y asintió. Por unos instantes pareció sumido en sus pensamientos.

—Watanabe estaba muy dedicado a su trabajo —dijo al fin—. El derrumbe de la empresa fue un gran golpe para él. Temo que debilitó su juicio.

—¿Crees que lo que hizo... fue un error?

—Bueno, desde luego. ¿Tú piensas distinto?

—No, no. Por supuesto que no.

—Hay otras cosas además del trabajo —dijo mi padre.

—Sí.

—Volvimos a caer en el silencio. Desde el jardín llegaba el sonido de las llantas. Miré hacia la oscuridad. El pozo ya no se veía.

—¿Qué piensas hacer ahora? —preguntó mi padre—. ¿Te quedarás un tiempo en Japón?

—Para ser honesto, no había pensado tanto hacia adelante.

—Si quieres quedarte aquí, quiero decir en esta casa, serás bienvenido. Es decir, si no te importa vivir con un viejo.

—Gracias. Tendré que pensarlo.

Miré otra vez hacia la oscuridad.

—Pero desde luego —dijo mi padre—, esta casa es tan triste ahora. Sin duda regresarás a América antes de que pase mucho tiempo.

—Tal vez. No lo sé aún.

—Sin duda lo harás.

Por un tiempo mi padre pareció estudiarse el dorso de las manos. Después alzó la cabeza y suspiró.

—Kikuko va a completar sus estudios en la próxima primavera —dijo—. Tal vez querrá volver a casa entonces. Es una buena chica.

—Tal vez lo haga.

—Las cosas irán mejor entonces.

—Sí, estoy seguro que sí.

Nos quedamos otra vez en silencio, esperando que Kikuko trajera el té.

(Traducción de Elvio E. Gandolfo)

Más vale que aquellos a quienes amamos se vayan cuando aún nos es posible llorarlos (Marguerite Yourcenar).

Apariencia, presencia y deseo del analista.

Norberto Ferreyra. Prólogo de Carlos Quiroga. Kliné. Buenos Aires, 1990, 125 págs. Alrededor de A 70.000.



"Afirmar al Inconsciente como condición del lenguaje sería ubicar un Uno anterior, una realidad primordial más allá de la apariencia y ubicar al discurso del analista como una hilacha más de la soga que amarra la metafísica al discurso de la religión".

Carlos Quiroga

Hace 16 años, durante una conferencia en Roma, Jacques Lacan calculaba el probable triunfo de la religión y, por lo tanto, el fracaso del psicoanálisis. La religión es indestructible, decía, su estabilidad se debe a que el sentido es siempre religioso, es su guarida. Hoy, cuando la práctica extendida del Psicoanálisis descansa en el sopor de un discurso vuelto familiar y amenaza extinguirse en el mar del sentido, este nuevo libro le da luz y aire al deseo por su efecto de apertura en el discurso. Surge de la transcripción de un seminario dictado por N. Ferreyra en la Escuela Freudiana de la Argentina, año 1988, con inteligente prólogo y capitulación a cargo de Carlos Quiroga.

Abramos el texto: el tema es la apariencia, que se ubica en el lugar de la pérdida de ser. El autor subraya que la función de la apariencia está en relación con ese real que la perora, dado que sin ese agujero la apariencia sería el ser o una apariencia del ser cuando se trata de una falta de ser. Funciona en el lugar de la falta engendrada por el lenguaje pero cae fuera de sus límites. De lo contrario, concluye el autor, algo podría seguir siendo dicho. El atravesamiento del fantasma revela que después de eso no hay nada, es decir, que todo es la apariencia.

La apariencia en su función de causa de la creación de un sin sentido, de un significante en íntima conexión con el objeto, está desplegado de manera asombrosa en el comentario sobre un discurso analizante. En ese ejemplo se entiende qué es la presencia del analista, aquello no construido con palabras pero tampoco inefable. Si la función del analista es hacer que el otro hable, y el cambio de un discurso a otro se da por la posición del que escucha, a ello agrega Ferreyra que este pasaje es posible por una función de la apariencia como a-

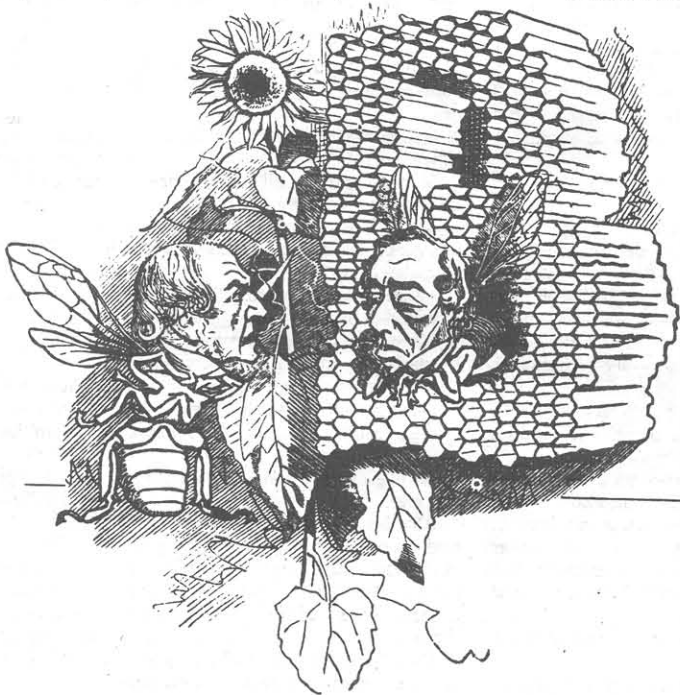
quello que hace que un discurso se vehiculice. En el texto se ilumina un hecho de la práctica: dice el autor que la apariencia hace creíble la coincidencia entre saber y verdad, a la vez que la desmiente. La aseveración nunca es: Tú eres esto, sino Tú dices esto.

Hay una interpretación de una conocida frase de Lacan que la despoja de su valor de consigna: la verdad sólo puede ser dicha a medias. Apoyado en la lógica de la práctica del analista como siendo sin valor, articula precisamente el sin-valor de la verdad. Si pudiese ser dicha toda, tendría pues un valor. Y si bien hay una sanción de la verdad por la función del Gran Otro, el analista no coincide con esa posición. Llama causa del deseo a este lugar de no coincidencia. Si el analista coincide con el Gran Otro, su tono será adormecedor como lo es para cualquier sujeto el discurso parental, indica el autor.

Las hipótesis de este trabajo van abriendo su lógica a medida que se avanza en la lectura y más que nunca la condición es no retroceder. Justamente en el último capítulo se sucede un anudamiento que no deja de provocar ese efecto de entusiasmo que surge cada vez que se liga un saber a una verdad. Dicho capítulo se titula "Deshacerse de aquel amor" (el amor de transferencia) que convoca al propio lector en su transferencia al texto. Afirma que la disolución de la transferencia es el vacío que se produce de ese amor. Ese vacío es un punto de insentido. El amor de transferencia es el amor al padre que conduce a lo peor. No por su efecto de alienación sino porque impide a aquel vacío que hace al sujeto deseante. En la operación de desenamoramiento del padre, el sujeto constata que está enamorado de nada.

En este punto finaliza, lógicamente, el libro. Y el lector, queda con el gusto de reconocer una enseñanza, una enseñanza verdadera por estar sometida a lo que se llama: novedad.

Paula Hochman



Los bebés y sus madres.

D. W. Winnicott. Trad. de Laura Turner. Paidós. Buenos Aires, 1990, 161 págs. Alrededor de A 65.000.



"No puedo evitar decir cosas obvias", escribe Winnicott y así se diferencia del presumido *blabla* de aquellos otros textos que pretenden enseñar uno entre otros imposibles: sea usted una buena madre, qué hacer con un recién nacido, digamos algo acerca de los personajes de la famosa diada.

Si la madre ya es una especialista en bebés o se transforma en ello a las pocas semanas del parto, debemos convenir con el autor desde el buen comienzo que el libro no está dedicado a ellas. Sin embargo (lectora y madre) se puede echar de vez en cuando un vistazo sobre estas páginas no buscando lo que Winnicott no dice sino quizá reflexionado sobre la maternidad, proceso que igualmente sigue su propio curso prescindiendo de las más altas consideraciones al respecto.

Si la madre es una "devota", adhiriendo a una devoción de lo más cotidiana pero a la vez temeraria, cómo no soportar la injusticia de ser un autor ridiculizado aún por aquellos mismos hombres que seriamente elaboran el concepto de goce entre la plegaria de los santos o necesario al lugar de la mujer. Cómo no ser desde acá un feminista. Por suerte Winnicott no carece del sentido del humor, entonces insiste: parir no es dar al mundo un hijo, que no es conveniente que la mujer aprenda mucho de estas cosas que ya sabe y, al fin y al cabo, por qué decirle a la gente lo que debe hacer.

Claro, Winnicott es más obvio que pediatra o —posteriormente— psicoanalista, contando entonces con varias ventajas a su favor. Estas obviedades le permiten revisar la idea de desamparo como configuración clave en la vida emocional de un bebé. Es obvio que está hablando del desamparo de la madre. Imitando al prologuista, Caballero de la Reina de Inglaterra y ex presidente de la Asociación Británica de Pediatría, elegimos una reflexión de nuestro agrado: "... aquellos que están en posición de cuidar a un bebé están tan desamparados con relación al desamparo del bebé como puede aparentar estarlo él. Quizás haya una lucha de desamparos", dice Winnicott:

Los bebés y sus madres consta de nueve capítulos, siete de los cuales son conferencias ofrecidas por Winnicott entre las décadas del '50 y '60, una respuesta —inédita— a una carta dirigida al *Times* por el obispo de Canterbury y un trabajo titulado "La dependencia en el cuidado del niño".

Los aciertos de este texto recuerdan las bellas páginas de un autor de nuestro país, el Dr. Carlos Becar Varela. En su libro *El arte de amamantar a su bebé* tampoco evita las obviedades; a diferencia de Winnicott, Becar Varela le habla a las madres. Claro, después de haberlas escuchado.

Alicia Paz

RECIENVENIDOS

Vertex. Revista Argentina de Psiquiatría. Nº 1, Agosto 1990. Comprende el sumario los siguientes artículos: "Regulación biológica del consumo voluntario del alcohol", Rodríguez Echandía y otros; "Hacia el encuentro de dos saberes", Lic. Finquelievich; "Corectores neurolepticos 30 años después", Fallet y Mercuel; el dossier: "Los pacientes *borderline*, estado límite, frontieros... polémica en la nosografía y la psicopatología", René Epstein y otros; "Preliminares de la psiquiatría ar-

gentina", de Juan Carlos Stagnaro; introducción a la "Disertación sobre la manía aguda", primera tesis de Psiquiatría argentina por Diego Alcorta. Entrevistas y encuentros, estos últimos: "Psicoanálisis y comunidad", organizado por la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires y el VI encuentro del Campo Freudiano en París. "Como equipo de redacción —aclaran los directores en el editorial— nos une la adhesión a una ética que recuerda el deber de recepción y acompañamiento del sufrimiento psíquico antes que la apresurada medicalización...". Vertex es una publicación trimestral.

El precio de la vida. Judith Viorst. Trad. de Alberto Magnet. Emecé. Buenos Aires, 1990, 397 págs. En letras más pequeñas, el subtítulo de este texto reza: "Las pérdidas necesarias para vivir y crecer". Son, justamente, para Viorst estas pérdidas las que marcan el transcurso de una vida, tomando así un carácter universal. Lo que se pierde y lo que se gana es el lugar común para esta noble —no joven— psicoanalista norteamericana, de quien el *Washington Post* dijo: "...es, después de todo, una poetisa con un maravilloso sentido del humor". El precio de la vida consta de cuatro partes: La individualización del yo, Lo prohibi-

do y lo imposible, Relaciones imperfectas y Amar, perder, abandonar y dejar partir.



Tiempos de mujer. Eva Giberti. Sudamericana. Buenos Aires, 1990, 287 págs. Se trata de una recopilación de artículos periodísticos que Giberti escribió entre 1956 y la década del '70, é-

poca en la que la autora descubre que hablar de la mujer es tener conciencia "de género". Los tiempos de una mujer son, según ella, la consideración de momentos tales como: la desinformación, la repetición en forma acrítica de lo aprendido, la continua sintonía con las víctimas de la injusticia y la búsqueda de ayuda. "La preocupación por el tema mujer —escribe— en nuestras latitudes, nos involucra en los procesos políticos y socioeconómicos..." manteniendo siempre como premisa que lo personal es siempre lo político. Recomendable la lectura del encuentro de Eva Giberti con Alicia Moreau de Justo.

Las envolturas psíquicas. Didier Anzieu y otros. Trad. de Víctor Goldstein.

Amorrotu. Buenos Aires,
1990, 264 págs. Alrededor
de A 90.000.

Las envolturas psíquicas

D. Anzieu, D. Houzel, A. Maesland,
M. Enriquez, A. Roudiez, J. Guillaumin,
J. Doron, E. Lecourt, T. Nathan
Amorrotu editores

Hace un tiempo atrás, un lúcido e incisivo pensador de nuestro medio sugirió ante algunos interrogantes que se planteaban respecto a la articulación de una parte del pensamiento analítico con otro cuerpo teórico: "Cuando uno decide importar conceptos de otra disciplina creo que sólo lo justifica el hecho de que esto agregue algo nuevo; si no, es preferible mantenerse dentro de las categorías freudianas". Lo que sigue quizá conlleve, en el comentario, esta alusión como una de sus improntas. La temática abordada en este libro (que a veces podría enunciarse en plural aunque se puede considerar que siempre se trata de una misma) es atractiva por demás. Lo es en tanto, como señala Anzieu, la teorización posfreudiana se dedicó más a los contenidos que a los continentes del psiquismo; cierto es también que parte de la producción francesa observa esta tendencia y no así lo apuntado por autores como Bion, con seguridad el más rico de los referenciados. Mas los desarrollos aquí expuestos por Misenard, Enriquez, Guillaumin, Doron, Lecourt y Nathan rememoran en algún sentido el valor que en otros contextos teóricos se le otorga a un concepto (pongamos por caso la utilización de la "fantasía específica" en una corriente ya tradicional de abordaje del fenómeno psicopatológico), donde éste se configura como clave para dirimir los más diversos interrogantes tanto clínicos como teóricos, siendo su utilización por momentos algo abusiva, cuestión que parece traer como consecuencia un borronero del mismo que hace perder de vista sus contornos originales y de este modo le hace perder especificidad. Y anotemos, si es que resulta necesario; en este caso se trata de la "envoltura psíquica".

Cierto y valioso por cierto es que Anzieu reingresa con su conceptualización del yo-fiel y la noción de envoltura en un ámbito descuidado. Ciertamente es que para la comprensión y abordaje clínico y conceptual de ciertas estructuras (autismo, psicopatología, psicosis, etc.) es necesaria la introducción de nociones como significantes formales o significantes de demarcación. Esto último al decir de Rosolato, en cuanto los mismos pueden ser ilimitados en número, permitan quizás deslindar cuestiones que en la clínica comienzan en principio a lo preperceptivo o aún más a lo prepsíquico, como lo señala Anzieu, aunque conviene matizar sus alcances.

Pero señalemos algunos pasajes del ejemplar que ingresan en afirmaciones excesivas y de lo cual, por obvias razones de espacio, señalaremos las más significativas. Houzel indaga en la génesis del concepto de Freud, mas su lectura del Proyecto resulta por momentos algo ríspida y accidentada: digamos, cayendo inevitablemente en cierto tecnicismo, una cosa es la función de la atención y otra la cuestión de la barrera de protección antiestímulo, una no es antecedente de la otra; si no, ¿para qué sirven los aparatos nerviosos terminales que Freud cifra como pantalla y filtro protector contra las excitaciones externas? Cuando Freud alude a la atención, ello no conecta más que de forma indirecta con cuestiones de envolturas y superficies. Pero adelantémonos a algo que transita en este y otros autores del presente texto; hay un versus más o menos embozado que circula como estructuras estáticas contra modelos dinámicos, estos últimos siempre circunscriptos a las fallas de pliegues y envolturas (cierto es que con un refinamiento en la exposición que incluye un procesamiento de las implicancias topológicas más recientes). Pero volviendo a lo anterior, si la protección antiestímulo, o lo que Lecourt llama envoltura sonora, o lo que Guillaumin teoriza acerca de

las envolturas psíquicas del analista, o, por fin, la piel-miedo a la que refiere Nathan son todas cuestiones que conducen a la noción de envoltura, ésta se difumina. En rápida enumeración que intenta abrir discusiones que el lector podrá mantener o no sobre estos puntos, digamos que la extensión del concepto funde en el mismo otras temáticas freudianas tan ricas como la rescatada en este caso: los problemas atinentes a la cantidad, a la cualificación de la misma (que en el caso de lo sonoro refiere más a períodos que a envolturas), a los desdoblamientos de afecto que atañen más a cuestiones económicas que a estratos y superficies, en fin, a que en Freud la teorización sobre estratos y superficies no es adversaria de su concepción estructural. Y volviendo a lo que Houzel puntualiza sobre el proyecto: una cosa es la relación con las cantidades externas y la intervención de los dispositivos-pantalla y otra el papel de la atención, energía que discurre por redes. En este sentido, es casi transgresor concebir al yo sólo como bolsa y descuidar por un lado su aspecto representacional, y por otro que en tanto reservorio no sólo envuelve sino que,



contrariamente a lo que afirma Houzel, acopia cantidad en tanto es red. Finalmente, ya que el tema es intrincado y aburrir al lector, Freud teoriza diversos yoes, y las leyes que les son específicas aluden en algunos casos a temáticas relativas a superficies, en otros a cuestiones identificatorias, en otras a procesamiento económicos, también a contenidos representacionales.

El reingreso a atractivas temáticas de las cuales otra vez más Freud fue precursor, trae no pocas veces la tentadora tendencia a extenderlas un tanto estereotipadamente. El libro parece hablar siempre de lo mismo pero maticemos: Anzieu es más precavido y cuidadoso en sus afirmaciones, sugierentes en más de un punto, como su acentuación saludable en estas cuestiones, mas invitamos al lector a que juzgue por sí aquellas líneas de Guillaumin que postulando lo que llama "hojaldrados de envolturas" (una especie de complejo alcaucil psíquico) afirma que su modelo no es el "simplificado" por Freud respecto a la pizarra mágica. Monsieur Guillaumin: lea de vuelta, puesto que la percepción-conciencia nunca es en Freud pasiva (cómo en algún otro lugar del libro se lee); si no, ¿para qué sirven los golpes de investidura a los que Freud refiere? Asimismo: ¿qué hacemos con la memoria y el origen de la representación del tiempo que se desprende del modelo "simple" freudiano? Si evitamos apresurarnos, evitamos simplificarlos.

Jorge Bandin

INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán L. García

La creación de la *Escuela Europea de Psicoanálisis*, realizada por iniciativa del Campo freudiano, repercute en las organizaciones locales del psicoanálisis. Dentro y fuera del Campo freudiano el tema de la Escuela —la mayúscula subraya que el interés no va sin la idealización— ocupa a sagaces independientes que estaban contra la burocracia.

Los argumentos son conocidos, aunque su lógica sea ignorada:

1. *El analista se autoriza de sí.* Se repite esta frase de Jacques Lacan, lo que es una paradoja, sin caer en la cuenta de que no dice "cualquiera se autoriza". El analista... ¿dónde y cómo se forma, ya que es el sujeto de la sentencia y no un mero efecto de la osadía individual?

2. *La transferencia es con los textos.* Apasionante. Pero los textos —lo mismo Sócrates en Platón, que las histerias en Freud— no pueden cambiar de voz y, además, sus respuestas jamás replicarán según las mías. Luego, como juego de estrategia se trata de algo donde nunca pierdo.

3. *El psicoanálisis no es el discurso del amo.* ¿Qué entiende cada uno, además de suponer que se trata de algo malvado, por el término amo en esta singular alianza con el término discurso? El "amo" suele ser para los inocentes el rector, la policía, el gobierno, el que sabe más, un grandote que intimida. Para Jacques Lacan, en cambio, se trata de un conjunto de significantes —como los axiomas primeros en lógica— que están allí y del que puede deducirse el resto. El conjunto de significantes amos también suele llamarse *inconsciente*. ¿Cómo hacer psicoanálisis sin esto?

4. *Nadie tiene la verdad revelada y cada uno elabora el saber.* Es cierto. La verdad está velada porque es la basura de cada uno, el "secretito" que constituye mediante eufemismos la llamada vida privada. El analista no tiene vida privada y el *pase* puede demostrar la irrisión del secretito. Existen unos pocos fantasmas, decía Jacques Lacan, y es difícil inventar una perversion nueva. En cuanto al saber, es mejor elaborarlo *entre*. Es decir, entre varios. El cartel, por fin de moda en Buenos Aires, muestra la conveniencia de andar con otros, en vez de acunarse en los arrullos semánticos que siempre son posibles. El saber de cada uno no es el goce de cada uno.

5. *Lo que importa no es la organización, sino la producción.* ¿Alguien lee esas parodias, esos plagios, esas paráfrasis ciegas, que circulan sin otra finalidad que propagar los nombres de quienes firman? "Fichas", "carpetas", "seminarios", etcétera, donde se imita la voz de Jacques Lacan —se transcriben saludos, indicaciones de enunciacón, supuestos diálogos con el público— y que son un amasijo sin fin de términos sin explicación.

Una escuela sin mayúscula consiste en exigir que lo *supuesto* en la práctica sea *expuesto* en conjunto, con la doble finalidad de formar a los que vienen y volver dialéctica la relación con aquellos que se reconocen colegas.

¿Qué pasó con Jacques Lacan, me refiero a los treinta años de su arribo a la Argentina? Aquí será necesario estudiar —tema, también, para una escuela— la función de las instituciones, los programas y los nombres propios. Oscar Masotta hizo un programa, hizo una escuela. ¿Qué efectos actuales tuvo eso? ¿Qué otros programas, qué otras instituciones, qué otros nombres propios?

Tengo algunos estantes de cosas publicadas por "autores" de psicoanálisis, "autores" argentinos (el deseo de autor es tan fuerte que se publican desgrabaciones de divagaciones, cuando no se recurre al taller literario de un chapucero que jamás escribió un libro para aprender a redactar). ¿Qué *Aufhebung*, qué negación, supresión, develamiento y superación, se hará de eso?

Una escuela que pueda aceptar que el discurso amo es la condición de su organización y separar en consecuencia la *jeraquia del grado* (existen grados diferentes del saber) estará en condiciones de hacer una lectura crítica de este pasado.

Tomar el ejemplo de la Escuela Europea es recuperar algo valioso de nuestra historia, ya que la misma reconoce en la Sección de Cataluña el trabajo de Oscar Masotta al instaurar unas conferencias regulares que llevan su nombre. Esta vez no podrá decirse que se trata de una simple imitación (como si, por otra parte, la imitación fuera algo simple).

En Buenos Aires existen fuera del Campo freudiano dos grupos que instauraron los dispositivos de escuela propuestos por Jacques Lacan, dentro del mismo el cálculo colectivo es más complejo. La botella de Klein es sorprendente y vuelve relativa la supuesta exclusión propuesta por términos como dentro/fuera, caros a la señora Klein.

¿Y qué hará usted con el *Grado* cuando lo haya encontrado? (Benjamin Disraeli).

RECIENVENIDOS

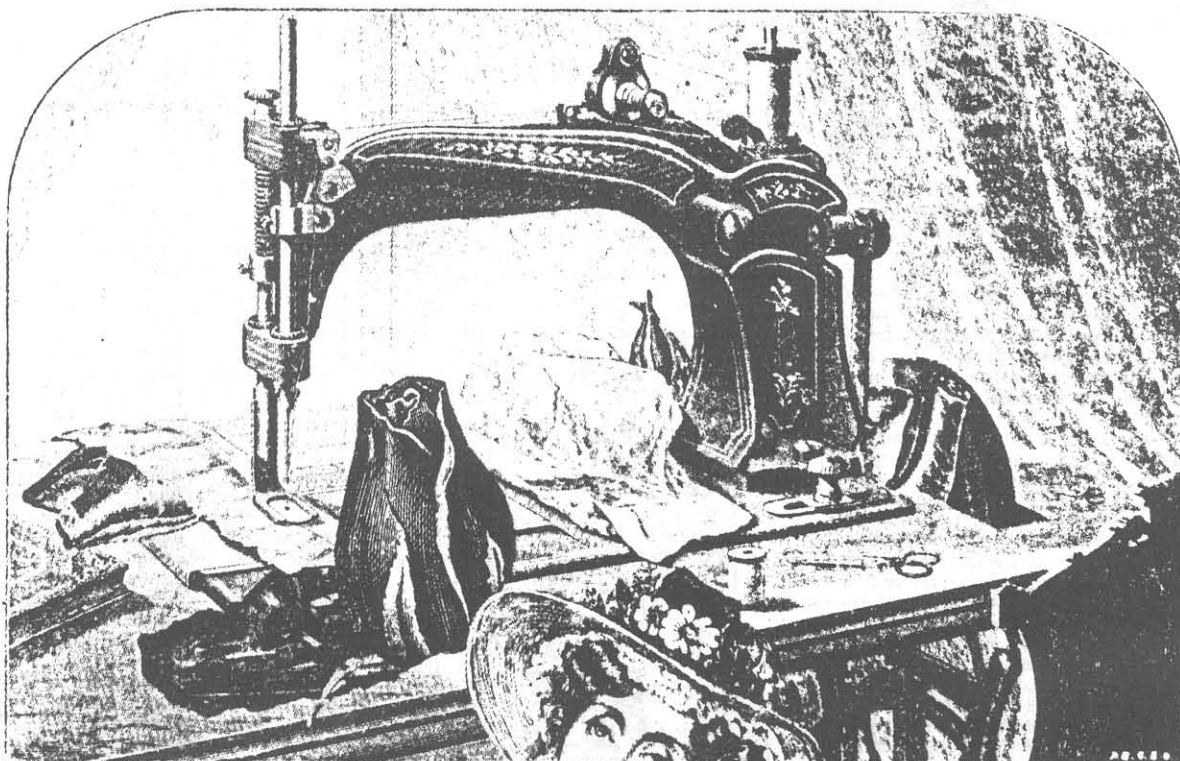
Melanie Klein. Su mundo y su obra. Phyllis Grosskurth. Trad. de Eduardo Sinnot. Paidós. Buenos Aires, 1990, 552 págs. La autora de este texto es canadiense y especialista en el género biográfico. La anteceden al presente libro las biografías de John Addington Symonds, el poeta e historiador británico, y la de Havelock Ellis, psicólogo y sexólogo de igual nacionalidad. Para la



conformación de esta "vida" de Klein se tomaron en cuenta la documentación aportada por la Asociación Melanie Klein, las obras de Hanna Segal, los familiares —especialmente el hijo de Melanie, Eric Clynne— y la Sociedad Británica de Psicoanálisis. Sin embargo, Grosskurth reconoce haber encontrado un completo silencio en relación con ciertos episodios o relaciones de MK, quien como sostiene su biografía se vio sometida en vida y aun después de muerta a la malicia y a los falsos rumores de sus contemporáneos.

SILUETAS

Por Luis Chitarroni



Joseph Cornell

Lo primero que llama la atención en el retrato de Joseph Cornell que tengo a la vista —una fotografía de Hans Namuth tomada en 1971— es la posición del modelo. Cornell parece un muñeco articulado precariamente y captado por la cámara justo en el momento de su definición mejor, i. e., cuando se acerca —entre desprevenido y alarmado— al objetivo. Todo escapa entonces, para aquiescencia de Maniú. La cabeza se inclina hacia la derecha (elogio de la sombra) mientras los brazos hacen un esfuerzo por mantener una especie de equilibrio estático, enfático, desmentido por el movimiento de las piernas, que avanzan. El símil más adecuado podría ser el de un gólem dirigiéndose ansiosamente hacia su hacedor, o (un amigo ofrece otro más lícito): Bioy Casares en la actualidad... pero condenado como imagen proleptica en la isla de Morel. Si se abandona el punctum y se pasa al studium, uno averigua dos cosas: que la elegancia del siglo XX —un cruce entre la austeridad bohemia y la exageración gangsteril— es un atributo de la edad, y que la edad, a su vez, carece de imágenes contemporáneas ante las cuales legitimarse.

La carrera artística (por llamarla de algún modo) de Joseph Cornell es una de las más sorprendentes, ya que este hombre en extremo laborioso corrió el riesgo de no advertir jamás los límites entre lo hecho y lo no hecho. Su obra parece, después de un primer vistazo, el sueño de un coleccionista o un decorador embriagado por la etapa de los collages (Ernst, Breton, Prévert) surrealistas. Para demostrar lo contrario, sin embargo, se impone el olvido

quasi confidencial que aportan la técnica y los procedimientos. Tratándose de lo que se trata —de la ínfima y casual visicitud o "aventura" de un perímetro—, es necesario retroceder un paso en la busca para que los errores, las licencias y los préstamos permitan la aproximación.

Si redujéramos a un trazo y a una idea la historia del arte, acaso pudiéramos agregar nociones de vida "abstracta" (privada, biográfica) al compendio de los destructores de la eternidad. La idea no puede decirse y el trazo ha sido graciosamente borrado. Nos guían el hermetismo y las parábolas insignificantes, oximorónico derrumbe.

Imaginemos, pues, a los reyes del futuro. Han conseguido abolir el pasado y (nunca sabré si lo que sigue es correcto) por consiguiente la nostalgia. Del tiempo célebre que ocurre ahora —de la historia presentada en términos de credulidad anticipatoria ("Oye, Gurk, hoy empieza el Neolítico")— sólo conservan una caja con algunas fotografías (Coo Stark, Hermine Demiorane, Cindi Sherman) y la leyenda (garrapateadas sobre el rostro de lo que fue una reproducción de *American Gothic*, de Grant Wood) Tahaut-ut-Tahaut. Los reyes del futuro nunca darán con la clave de ese sínodo, siempre ignorarán el sino de ese cónclave. No entienden una época porque no entienden casi nada; en cambio, saben perfectamente qué quiere decir la leyenda.

En 1923, Raymond Roussel diseñó una caja para guardar un bizcocho y Marcel Duchamp, en 1918, en Buenos Aires, había realizado ya uno de esos experimentos de fe irreproducible: trabajando, digamos a la velocidad del tiempo, llevó a cabo la terca proeza de hacer que lo esencial fuera invisible... al tacto.

Joseph Cornell fue un heredero desinteresado de estos pormenores de interés épico. Por eso, en la mayoría de los casos,

el conmovedor denuedo de biógrafos sólo conduce a un lugar común que es además un bien compartido: la suspicacia. La curiosidad estudiantil, a su vez, reproduce sólo "la artística soledad del individuo", del mismo modo que —prueba cabal de idiotéz a mano armada— el último film de Kaufman, por ejemplo (subtitulado con fragancia *Anais Anais*), sólo revela cuán deficientemente ilustrada queda una época cuando quienes abusan de ella son artistas-testigos.

Gracias al cielo, Cornell nunca fue testigo de nada (ni siquiera del robo de sus propias obras). Viajaba muchísimo, como Kant, sin gastar un centavo, y tenía la pacífica y turbulenta vida interior de un hombre antiguo: no podía creer que la actualidad tuviera más vigencia de figuración que su memoria. Había nacido el 24 de diciembre de 1904 en Nyack, New York. Sus jornadas de trabajo y recolección y sus noches de insomnio se pueden relacionar a la casa casi invisible de tan bella en la que vivió casi toda su vida, en el N° 3708 de Utopia Parkway, Flushing. Aquí viene el primer error de traducción: Christian Science, su mejor amigo, lo convenció de que era averroísta cuando en realidad Joseph pudo comprobar algún tiempo después que no. Avicena fue, lejanísimo y constante, su verdadero mentor. Pero agreguemos también que eso casi no importa aquí. Lo cierto es que Joseph Cornell (que pertenecía a una familia de amlanista linaje holandés ligada a la industria textil) empezó a hacer, por 1931, un trabajo que no tenía ningún uso ni valor. Al principio eran unos juguetes tímidos, que Joseph "fabricaba" sobre todo para entretener a su hermano. Un galerista llamado Julien Levy fue el que se interesó primero en esa descorazonada actividad estética; luego, Marcel Duchamp, que, sin poder oírse oír, susurró el apellido de Joseph cerca del lóbulo enojado de Peggy Guggenheim.

De ahí en más, el oficio de Cornell se convirtió en un "full-time job", sólo interrumpido para mirar más atrás: *el fondo del pasado de las cosas*. De ahí en más, los collages, las cajas, los "keepsakes". Fanny Cerrito, Hedy Lamarr, Laureen Bacall son presa de una admiración abusiva y refinada; esos rostros empiezan a pertenecerle a Cornell sin que el fetichismo se ampare en los rigores manuales que exigía la pintura "retiniana". Las ventanas, las pompas de jabón, los diminutos museos que Cornell arma (y sus reversos, una idea que Cornell encuentra también en Kitaj) casi no merecen este siglo; ofician secretamente una liturgia de eternidad pretérita, se demoran en la antigüedad perfecta de la infancia.

De las artes marciales, de las que marchan más serenamente en pos de lo efímero, Cornell prefiere el cine. Así, en 1936, realiza una modificación de *East of Borneo* (un film olvidado), lo rebautiza *Rose Hobart* en homenaje a la protagonista (años después, querrá cambiar nuevamente: *Tristes tropiques*) y le incorpora —con catastrófica precisión de astrónomo en escala— un eclipse.

Hoy es fácil renegar de la importancia de la nostalgia en la formulación de un arte narrativo que no esté exento de magia. Cuando Joyce le preguntó a Beckett por qué Hume, siendo un idealista, había escrito una historia de Inglaterra la respuesta de Beckett, ceremoniosamente incauta, fue: "sí, una historia de la representación". Con Cornell, en cambio, sólo nos queda aguardar la respuesta del tiempo. El tiempo dirá. El tiempo dirá de qué estaban hechas las obras de este artista todavía un poco recóndito, que tuvo la ventaja de morir antes de que las ideas que acababan con los hombres que tuvieron la idea de acabar con las ideas que acabaron con las cosas arrasara la idea de que un mundo puede construirse en el sótano de una casa casi invisible de tan bella.



puntosur
editores

PUNTOSUR LITERARIA
(dirigida por Jorge B. Rivera)

- Miguel Briante, *Las hamacas voladoras y otros relatos*
- Aníbal Ford, *Los diferentes ruidos del agua*
- Mario Levrero, *Espacios libres*
- Rodolfo Walsh, *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*
- Reina Rofé, *La rompiente*
- Héctor Tizón, *Fuego en Casabindo*
- Elvio E. Gandolfo, *Sin creer en nada (Trilogía)*
- Mempo Giardinelli, *Cuentos. Antología personal*
- Rodolfo Rabanal, *No vayas a Génova en invierno*
- Osvaldo Gallone, *Montaje por corte*
- Beda Docampo Feijóo, *Vender la pluma*
- Antonio Marimón, *El antiguo alimento de los héroes*
- Néstor Tirri, *La claridad de la noche*
- Pedro Lipcovich, *El nombre verdadero*
- Carlos Dámaso Martínez, *Hasta que todo arda*
- Carlos Roberto Morán, *Noticias de Sergio Oberti*
- Sergio Chejfec, *Lenta biografía*

DE PROXIMA APARICION

- Vicente Muleiro, *Sangre de cualquier grupo*
- Carlos Domínguez, *Bicicletas negras*
- Leonardo Moledo, *La estación terminal*
- Libertad Demitrópulos, *Saloma*

PUNTOSUR LITERARIA/CRITICA
(dirigida por Jorge B. Rivera)
DE PROXIMA APARICION

- Eduardo Romano y otros, *Las huellas de la imaginación*
- Nicolás Rosa, *El arte del olvido*
- Josefina Ludmer y otros, *No todo es mentira*

NARRATIVA PARA CHICOS GRANDES
(dirigida por Mirta Intelisano)

- Mempo Giardinelli, *Luli, la viajera*
- Rodolfo Rabanal, *Noche en Gondwana*
- Héctor Tizón, *El viaje*
- Mario Levrero, *El sótano*
- Osvaldo Soriano, *El Negro de París*

PUNTOSUR TEATRO
(dirigida por Nora Mazziotti)

- Alberto Ure y otros, *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*
- Varios autores, *Teatro abierto 1982*

DE PROXIMA APARICION

- Ricardo Talesnik, *La fiaca*
- Ricardo Monti, *Obras completas*

DECIMOSEPTIMA EXPOSICION FERIA INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES EL LIBRO DEL AUTOR AL LECTOR

Del 5 al 22 de abril - Centro Municipal de Exposiciones
Horarios: de lunes a jueves de 17 a 23; viernes de 17 a 24; sábados de 15 a 24 y domingos de 15 a 23.

Tema central: "La educación y los libros"

- 420 expositores
- 28 países
- 450 actos culturales (mesas redondas, conferencias, espectáculos, diálogos con escritores, recitales de poesía, películas audiovisuales, etc.)
- El rincón del Escritor Novel
- Concursos, obsequio de libros, encuestas
- Talleres de encuadernación
- Información bibliográfica, exhibición de primeras ediciones
- Exposiciones plásticas
- Espacio joven (biblioteca, talleres, espectáculos, encuentros)
- Sector infantil (talleres, biblioteca, narraciones, espectáculos)
- El libro de las Provincias



Actos especiales: "Encuentro Internacional de Educación "La educación ante la nueva sociedad emergente"

- Del 10 al 13 de abril de 8,30 a 13,30 y de 15 a 20 hs - Entrada libre con invitación.

Actividades para docentes, profesores, especialistas, etc. Mesas redondas, conferencias, talleres, seminarios.

Orientaciones sobre lecturas y sobre carreras universitarias y terciarias.

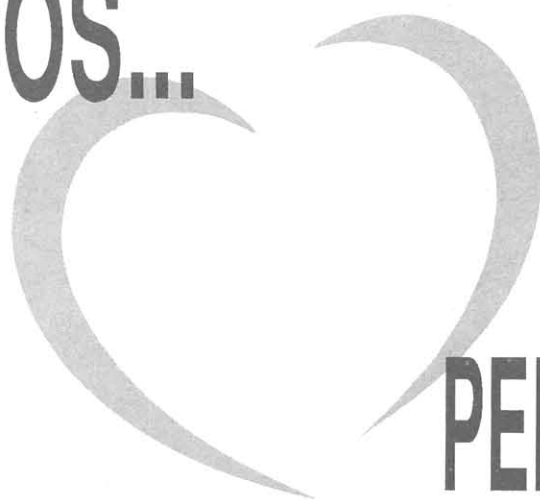
Organiza:

FUNDACION EL LIBRO

Avda. Córdoba 744, P.B. 1º - 1054 - Buenos Aires - Argentina - Tel. 322-2225/2165 - 325-5681

Constituida por: Sociedad Argentina de Escritores (SADE) - Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores) - Cámara Argentina del Libro - Cámara Argentina de Publicaciones - Sector Libros y Revistas de la Cámara Española de Comercio - Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines (FAIGA) - Federación Argentina de Librerías, Papelerías y Actividades Afines (FALPA).

**HAY
MUCHOS
SERVICIOS
MEDICOS...**



**PERO NO
EN TODOS,
LOS MEDICOS
ESTAN A SU
SERVICIO.**

MEDIPLAN
PROTECCION MEDICA PRIVADA



Av. Pueyrredón 510 • 2º Piso • (1031) BUENOS AIRES • TEL. 961-8147/8273/1734/1735